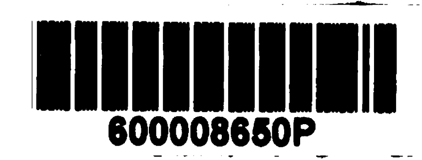



600008650P



LE

MUSÉE DE COLMAR

MARTIN SCHONGAUER

ET SON ÉCOLE

NOTES SUR L'ART ANCIEN EN ALSACE

ET

SUR LES ŒUVRES D'ARTISTES ALSACIENS MODERNES

DEUXIÈME ÉDITION

REVUE ET ORNÉE DE 26 GRAVURES

PAR

CHARLES GOUTZWILLER

COLMAR
EUGÈNE BARTH
LIBRAIRE-ÉDITEUR, GRANDE RUE

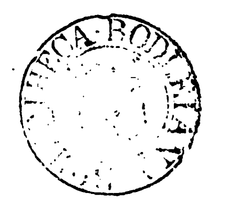
PARIS
SANDOZ ET FISCHBACHER
LIBRAIRES, 33, RUE DE SEINE

1875

LE

MUSÉE DE COLMAR


TU PENSES
J'OEUVRE
IMP.
C.MOTTEROZ



critique d'art, a baptisée du nom de *collectionalgie*, travaillent, après tout, dans l'intérêt de l'art, *apis matinæ more modoque*. Leurs richesses, lentement amassées, patiemment exhumées de la poussière, finissent toujours, après un certain temps d'éclipse, par venir grossir le butin archéologique qui s'étale dans les vitrines des musées publics.

Colmar doit à quelques bonnes fortunes de ce genre d'avoir vu grandir les fonds divers qui composent ses collections de peinture, de sculpture, d'estampes, d'histoire naturelle, d'ethnographie et de numismatique.

La création d'une Société d'histoire naturelle, sous le patronage d'hommes dévoués à la science, a puissamment contribué à étendre le rayonnement de ce centre. Ces hommes ont été compris et, de tous côtés, ont afflué les dons et les souscriptions dont ils ont besoin pour faire prospérer leur œuvre, encouragée d'ailleurs par des subventions de l'État, du département et de la ville.

Mon intention, en écrivant ces lignes, n'est point de passer en revue toutes les œuvres exposées au musée. La tâche serait trop longue et, à quelques points de vue, trop aride. J'entends faire, d'abord, une petite excursion rétrospective dans le domaine des peintures du xve siècle, si largement représentées sous ces voûtes gothiques, et résumer ensuite mes observations sur les œuvres modernes les plus importantes.

En peu d'années le monument des Unterlinden est devenu un foyer qui reflète, bien que dans des proportions modestes, tous les côtés intéressants de l'art et de l'intelligence humaine. Les vastes salles de l'étage sont occupées par la bibliothèque de la ville qui renferme 40,000 volumes, par le médaillier qui compte plus de 10,000 pièces, dont un grand nombre fort rares, par une vaste collection d'estampes de choix formée en grande partie par feu M. Hugot, bibliothécaire-archiviste de la ville, l'un des plus ardents promoteurs de l'œuvre des Unterlinden. A côté de ces ressources précieuses pour l'étude vient se ranger le musée d'histoire naturelle où figurent les belles collections ethnographiques de la Chine, rapportées par M. Aug. Haussmann, du Logelbach, qui faisait partie du personnel de la mission de M. de Lagrenée en 1843; les collections des îles Marquises, données par M. le capitaine Rohr, de

Colmar; celles de la côte orientale d'Afrique et des Indes, rapportées par M. Kuhlmann, de Colmar, ancien consul de France à Zanzibar. Les galeries ogivales du cloître, qui entourent le préau d'un carré parfait, renferment les monuments gallo-romains trouvés dans le département, les fragments de sculptures gothiques et de la renaissance, quelques moulages de statues de la cathédrale de Strasbourg, première ébauche d'un musée spécial de la vallée du Rhin que rêvait M. Hugot. Comment citer ces belles galeries sans rendre hommage à la munificence de M. Hartmann, ce vaillant vieillard, qui, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, possédait encore cette verdeur agissante, cette jeunesse d'esprit qui font entreprendre une belle œuvre avec la volonté de l'achever? Son œuvre, réalisée à grands frais, ne se recommande-t-elle pas à la reconnaissance des artistes et amateurs, comme un bel exemple rarement imité et, par cela même, plus précieux?

CHAPITRE II

Musée de peinture dans la nef de l'ancienne église. — Collection de moulages d'après l'antique, dans la grande salle du rez-de-chaussée. — Mosaïque gallo-romaine de Bergheim. — Remaniement des peintures des anciennes écoles des xve et xvie siècles. — Considérations générales. — Tableaux de la Passion, de Martin Schongauer. — Opinion de M. Eigner sur le tableau *Saint Jean-Baptiste* et *Saint Georges, vainqueur du dragon*, attribué à Schongauer.

Entrons dans le musée qui occupe toute la nef de l'ancienne église du couvent, dont le chœur a pour pavé la mosaïque gallo-romaine de Bergheim, découverte en 1848 et transportée à Colmar dans des conditions qui ont failli compromettre son existence. Sous ces voûtes gothiques, aux pendentifs historiés et dorés, dans le sanctuaire où retentissait jadis le chant liturgique des nonnes, on avait installé d'abord les moulages de l'art grec, un long cortége de déités du paganisme. Depuis 1869, ces moulages ont été transférés dans une salle spéciale, appropriée par la Société Schongauer, au rez-de-chaussée de l'aile orientale du musée où la collection des statues a

été largement augmentée par les dons du ministère français des Beaux-Arts. Saluons avec respect ces œuvres où le génie de l'antiquité a marqué sa forte empreinte, où la nature humaine idéalisée résume si bien les caractères du beau, c'est-à-dire l'harmonie des deux principes de l'existence, de l'idée et de la forme, de l'infini et du fini. Hégel l'a dit avec beaucoup de vérité : « Le sentiment de « cette heureuse harmonie perce à travers toutes les productions de « l'art grec. C'est le moment de la jeunesse dans la vie de l'humanité, « âge court, moment unique et irrévocable, comme celui de la beauté « dans l'individu. »

L'Apollon, le Laocoon, la Vénus de Milo, celle de Médicis, la Polhymnie, belles épreuves sorties des ateliers de moulage du Louvre, occupent la première place. Des bustes en marbre et en plâtre, des bas-reliefs assyriens, garnissent le pourtour de cette salle consacrée au souvenir des belles œuvres de l'art antique.

Franchissons le long intervalle qui sépare l'art grec de la renaissance et entrons en plein dans le domaine des peintres primitifs, disciples de l'école flamande d'où est sorti l'art allemand. Un remaniement heureux, opéré par la Société Schongauer, en 1869, a groupé dans le chœur toutes les œuvres remontant au xve et au xvie siècle, en donnant les places d'honneur aux tableaux de Martin Schongauer. Tous les panneaux, peints des deux côtés, ont été détachés du mur et placés sur des socles, à peu de distance du sol. Cette disposition permet aux visiteurs de circuler autour de chaque panneau et d'examiner, sous un jour convenable, la face et le revers. Le magnifique maître-autel de l'église des Antonites d'Issenheim est placé au fond de l'abside comme un centre d'attraction autour duquel rayonne ce peuple d'images sorti des anciens sanctuaires chrétiens, et qui semble avoir été réveillé par une baguette magique pour revivre en plein xixe siècle dans le sanctuaire transformé des Unterlinden. Voici d'abord deux rangées de panneaux à fond d'or, relevé de gaufrures, où défilent, sous leur forme primitive et comme taillés à l'emporte-pièce, les nombreux sujets de la passion du Christ. Les traditions du moyen âge sont là toutes vivantes. Le souffle de la renaissance semble les avoir à peine effleurées, et cependant nous sommes dans la seconde moitié du xve siècle, époque féconde qui a vu le grand mouvement italien dans l'art, qui a vu surgir

Pérugin, Ghirlandajo, Masaccio, ces précurseurs de Raphaël et de Michel-Ange. La chaude atmosphère où se développait leur art n'avait pas encore franchi les monts, et l'art allemand reste étranger à l'influence néo-grecque qui respire dans les œuvres des maîtres italiens.

Quatre siècles nous séparent de cette époque. Pour juger ces artistes colmariens dans leur milieu réel, il faut donc déposer au seuil du sanctuaire nos idées modernes, vivre un instant de leur vie propre, faire abstraction, en un mot, de cet entourage luxueux de progrès accomplis en toutes choses, qui forme un contraste si étrange avec la naïve originalité des vieux maîtres. Nous les jugerons ainsi sans préventions. Nous irons mieux au vif de leur pensée, nous serons plus indulgents pour leurs défauts.

Et d'abord, pouvons-nous nous défendre du sentiment d'admiration que commande, à quatre siècles de distance, la supériorité de leur procédé matériel? Voyez ce frais coloris auquel le temps, ce grand destructeur, n'a pas fait la moindre injure. Il est là ce coloris encore tout chaud des caresses du pinceau. La pâte qui le compose semble avoir figé dans les chairs ces tons d'ambre et de rose inattaquables à la lumière : son épiderme est intact, dans toute sa fleur native. Cette pâte, solide comme l'émail, défie les siècles. N'est-ce point la gloire du flamand Jean Van Eyck, l'inventeur de la peinture à l'huile, d'avoir donné aux artistes de son siècle un procédé impérissable que les perfectionnements de la chimie moderne n'ont fait qu'altérer au grand détriment de la conservation des tableaux? (1)

(1) Il est vrai que cette invention a été contestée au peintre flamand par Domenici (*Vite de' pittori napolitani*) qui prétend qu'on a peint à l'huile plus anciennement, au moins depuis le commencement du XIVe siècle, et qui cite, à cet égard, plusieurs tableaux de peintres napolitains antérieurs à Jean de Bruges (Van Eyck). D'autre part, Lessing, dans une dissertation sur l'origine de la peinture, publiée en 1770, cite un manuscrit d'un peintre nommé Théophile (?) vivant à la fin du Xe siècle qui employait, comme il le dit lui-même, ses couleurs avec de l'huile. MM. Raspe, Emeric David et Cicognara sont de la même opinion. Le manuscrit de Théophile s'exprime ainsi : « *Accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligenter oleo lini, sine aqua, et fac mixturas vultuum et vestimentorum, sicut superius aqua feceras; et bestias sive aves, aut folia, variabis suis coloribus, prout libuerit.* Il paraît, toutefois, constant que c'est dans l'emploi combiné des huiles plus ou moins siccatives que consiste l'invention de Jean Van Eyck. (*Dictionnaire historique* de Barbier, Paris, 1826.)

Quoi qu'il en soit, les historiens sont d'accord pour attribuer à Jean Van Eyck le mérite d'avoir inventé ou perfectionné le moyen de fixer les couleurs à l'huile, en employant

Cette influence flamande domine, par ses procédés et par son génie propre, dans les œuvres de Martin Schongauer et de son école, dans sa pièce capitale surtout, la célèbre *Vierge au buisson de roses*, dont je parlerai plus loin et où la figure de la Vierge rappelle le type des femmes flamandes.

La série de peintures que nous avons devant nous se compose d'une suite de seize tableaux, réunis deux par deux, dans un même cadre, et dont les sujets sont tirés de la passion du Christ. Ils proviennent tous de l'ancienne église des Dominicains, de Colmar. S'ils ne sont point, dans leur ensemble, comme on le croyait d'abord, une émanation directe du maître, ils ont avec lui une parenté étroite. Le souffle de son inspiration a passé sur ces travaux d'atelier où la touche de son pinceau se reconnaît dans les principales figures. On peut, avec une presque certitude, émettre l'opinion que telle tête de Vierge, de sainte femme ou d'apôtre porte le cachet original de Schongauer. Comme l'a fait remarquer M. Hugot, le savant conservateur du musée, dans le Livret-Indicateur qu'il a publié en 1860, M. Waagen, directeur du Musée royal de Berlin, considère comme devant être attribuées avec certitude à Schongauer la *Descente de croix* et la *Mise au tombeau*.

M. Emile Galichon, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, affirme que ces 16 panneaux ne peuvent être de Martin Schongauer et qu'il n'y faut voir que l'œuvre de quelques fabricants de chemins de la croix qui auront pris pour modèles les compositions gravées du Beau Martin; que dans ces tableaux, et ceci est un point caractéristique, un trait sec et inintelligent circonscrit grossièrement tous les contours du visage et des parties nues; que ce trait accuse d'une manière irrécusable l'impossibilité dans laquelle était l'artiste de dessiner et de faire ressortir ses figures par le modelé. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 323.)

S'il est vrai que quelques parties faibles déparent l'ensemble de ces peintures et révèlent la main encore inexpérimentée des élèves de Schongauer, on ne saurait méconnaître qu'elles renferment

des vernis qui leur donnaient le brillant et la consistance de l'émail, en un mot cette enveloppe merveilleuse qui semble les avoir cristallisés pour une longue suite de siècles. Antonello de Messine alla étudier en Flandre les procédés de Van Eyck, et les communiqua aux Vénitiens.



d'excellents morceaux, d'un modelé très-heureux, d'une carnation splendide, d'un fini parfait, que le maître n'eût certes point désavoués et qui sont bien loin de ce procédé sommaire d'artisans que M. Galichon considère comme faisant injure au talent du Beau Martin. Je citerai, comme rentrant tout à fait dans la manière du maître, le tableau N° 127, représentant *Jésus et Madeleine*, où le treillage du fond, dans lequel des oiseaux se jouent au milieu du feuillage, reproduit le genre et le fini du fond du tableau de la *Vierge aux roses*.

Pour apprécier l'origine de ces tableaux de la Passion, nous possédons de précieux éléments de comparaison dans les estampes où notre peintre-graveur a représenté les mêmes sujets traités d'une manière différente, mais où l'expression des figures, la forme émaciée des membres, l'agencement des groupes, l'accentuation originale de l'ensemble révèlent, entre les peintures et les estampes, une homogénéité de provenance qui paraît difficilement contestable.

Les gravures portent le monogramme de l'artiste : les peintures en sont dépourvues. L'attribution de ces dernières ne peut donc se faire que par voie de conjecture ou d'induction, en s'appuyant des données généralement admises par la critique moderne. Les écrivains critiques y ont mis toute la passion, toute la persévérance qui les anime; leurs recherches, servies par la longue étude qu'ils ont faite des œuvres de ces vieux maîtres, leur ont révélé certains traits qui échappent aux spectateurs non initiés; ils se sont attachés surtout au type, à la manière propre à chaque maître, et l'ensemble de leurs observations a permis de dissiper quelques-unes des incertitudes dont s'enveloppait l'attribution d'une foule d'œuvres de mérite.

Les collections du musée de Colmar ont particulièrement fixé l'attention de ces iconophiles. Leurs opinions, recueillies par M. Hugot, se reflètent dans les notices qu'il a composées pour le Livret-Indicateur. Il y a quelques années, M. Eigner, conservateur du Musée d'Augsbourg, est venu visiter ces collections. Un panneau placé dans une partie peu éclairée de la nef a surtout attiré son attention. Ce panneau qui formait le devant du coffre d'un autel dans l'église du Tempelhof à Bergheim, près Colmar, est divisé en deux parties dont l'une représente *Saint Jean-Baptiste*, entouré du peuple, montrant du doigt le Christ accompagné de deux disciples, et l'autre *Saint*

Georges vainqueur du dragon. Selon M. Eigner, ce tableau, bien qu'endommagé dans quelques-unes de ses parties, porte le caractère manifeste du génie de Martin Schongauer. Ce caractère ressortirait, selon lui, de l'onction des figures qui rappellent la bonne manière du



LE CHRIST DEVANT PILATE

L'un des tableaux de la Passion, par Schongauer. (*Musée de Colmar.*)

maître, de leur dessin sobre et correct, et, détail essentiel, de la forme particulière des yeux des personnages, du jet des draperies, enfin de cet ensemble de signes distinctifs qui affirment la personnalité puissante du maître, bien qu'aucun monogramme n'en prouve l'authenticité (1).

(1) Lors de la visite qu'il a faite au musée, en septembre 1865, M. Eigner était accompagné de M. His-Heusler, président de la commission du musée de Bâle qui, lui aussi, s'occupe avec persévérance de l'étude des origines de l'art et a apporté son contingent d'observations utiles dans l'appréciation de notre collection.

M. X. Mossmann, archiviste de la ville de Colmar, a tenu note des observations des

Il y a des œuvres qui, sans signature apparente, sans cachet particulier, révèlent la personnalité de l'auteur et la font reconnaître aux initiés. Tel est le tableau dont je viens de parler (1). Nous pouvons, à bon droit, le classer parmi les joyaux de notre musée où il a pris désormais, au grand jour, une place plus digne que celle qu'il occupait jusqu'ici dans la pénombre. Comme sentiment et comme exécution il n'est guère inférieur à la fameuse *Vierge au buisson de roses*. Espérons que le jugement de M. Eigner sera confirmé par d'autres appréciateurs versés en pareille matière.

CHAPITRE III

Influence d'Albert Durer et de Martin Schongauer. — Renseignements biographiques sur ce dernier. — Opinion de Passavant. — Divergences des auteurs sur le lieu de naissance et sur l'année de la mort de Schongauer. — Examen critique des diverses opinions — Résumé de la dissertation de M. Ed. His-Heusler. — L'écriteau de Hans Burgkmair. — L'acte de fondation de l'anniversaire du *Beau Martin*. — Les peintures de l'église des Antonites d'Issenheim avec les armoiries de Guido Guersi qui donnent la solution de l'énigme. — La famille de Schongauer et sa descendance. — Albert Durer a-t-il été l'élève de Schongauer? — Opinions de Wimpheling, Scheurl et Neudœrffer.

Quel est donc ce génie original, cet homme supérieur à son siècle, qui partage avec Albert Durer l'honneur d'avoir créé l'art allemand par l'importation de l'esthétique flamande, qui fut le précurseur et, sous un certain rapport, l'inspirateur de ce grand homme appelé à ouvrir dans l'art les perspectives d'un monde nouveau; de cette individualité étrange dont un érudit français a dit qu'il est comme une évocation de tous les songes de la Germanie?

deux connaisseurs et en a rendu compte dans un article fort intéressant publié par le *Bibliographe alsacien* (1865, p. 287).

Peut-être M. Eigner a-t-il été, comme M. de Quandt, trop affirmatif en attribuant à Schongauer la *Pietà* ou *Mater dolorosa* qui forme un contraste si remarquable avec les autres œuvres du maître et que des raisons d'esthétique, dont nous aurons à nous occuper plus loin, font considérer comme étant de provenance flamande.

(1) Il est couvert de nobles cicatrices qui attestent son âge et que, pour ma part, je regretterais de voir disparaître sous les retouches d'un restaurateur quelque habile qu'il puisse être.

« Quand on approche, dit M. Charles Blanc, de l'homme qui a créé « ces images, à la fois si réelles et si fugitives, on reconnaît que cet « incompréhensible visionnaire est le plus délicat des orfévres, le « plus patient des graveurs, le plus fin des peintres, qu'il aime à « sculpter sur l'airain les chimères de l'Apocalypse et à ciseler ses « propres songes dans l'acier. Il se trouve que cet amant du merveil- « leux a poursuivi l'étude des sciences positives, que ce poëte fan- « tastique est un mathématicien consommé, que ce rêveur, enfin, est « un géomètre (1). »

Singulier alliage que celui que nous rencontrons dans le génie de ces deux hommes, Albert Durer et Martin Schongauer. Ce dernier aussi fut peintre, graveur et ciseleur, maniant avec une égale aisance la palette et le burin, ayant, pour manifester sa pensée, l'admirable ressource de parler aux yeux par le coloris, de multiplier ses œuvres par la gravure, de creuser l'empreinte de son génie dans le métal précieux, et de léguer ainsi aux siècles, sous une triple forme, un nom impérissable.

Les particularités de la vie de Martin Schongauer sont pour nous livre clos. La science archéologique a été réduite longtemps à des conjectures sur le lieu et l'époque vraie de sa naissance, ainsi que sur celle de sa mort. M. Passavant, dans son ouvrage *le Peintre graveur*, a cherché à soulever le voile qui les recouvre. Son opinion, fondée sur des données très-intéressantes, mais soumises au contrôle de la critique, doit être recueillie et appréciée ici.

Mettons d'abord les pièces du procès sous les yeux du lecteur.

Au revers du portrait de Schongauer qui se trouvait anciennement dans le cabinet Praun de Nuremberg et figure aujourd'hui dans la Pinacothèque de Munich, est collé un écriteau très-endommagé ainsi conçu :

Mayster Martin Schongawer Maler genent Hipsch Martin von wegen seiner Kunst, geboren zu zu Kolmar, aber von seinen Aeltern ain Augspurger bu (rger) des geschlechts vo her Casparn (2), *und ist (gesto) rben zu Kolmar anno 1499 (auf den) 2 t (en tag) hornungs dem Got genad.*

Ich sein jünger Hans Burgkmair im jar 1488.

(1) Ch. Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles.*
(2) Cf. Woltmann, *Streifzüge im Elsass.*

FAC-SIMILE DE L'ÉCRITEAU DE HANS BURGKMAIR

Maister Martin Schongauer Maler genent Hipsch
Martin von wegen seiner kunst geborn zu
zu Kolmar aber von seinen Altern ain
augspurger bu[illegible] des geschlechts vö her
gestorben ze [illegible] en zu Kolmar anno 1499
[illegible] Hornungs dem got genad
Ich [illegible] junger Hans Burgkmair im jor 1488

Ce document se traduit ainsi :

« Maître Martin Schongauer, peintre, surnommé le Beau Martin, « à cause de son art, né à Colmar, mais par ses ancêtres citoyen « d'Augsbourg, fils du sieur Caspar, et décédé à Colmar l'an 1499, « le deuxième jour de février. Dieu lui fasse grâce.

« Moi, son élève, Hans Burgkmair, en l'an 1488. »

On prétend que l'original de ce portrait, peint probablement par Schongauer lui-même, se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne (Italie). Le musée de Colmar en possède une copie exécutée par Jos. Mœsl, en 1846, d'après l'exemplaire de Munich, ainsi qu'un *fac-simile* très-exact de l'écriteau en question.

Pendant bien longtemps cet écriteau était le seul document connu qui révélât, d'une manière précise, le lieu de naissance, le lieu et la date de la mort du célèbre artiste. On devait d'autant moins douter de l'exactitude des données qu'il fournit, que ce document émane d'un contemporain, bien mieux d'un élève de Schongauer. Hans Burgkmair, né à Augsbourg en 1473, est mort dans la même ville en 1559. Comme le dit l'écriteau, il était élève de Schongauer en 1488.

Mais voici qu'en 1840 un autre document historique, émané d'une source tout aussi respectable, vint contredire le premier dans une de ses données essentielles, la date de la mort du maître. Une lettre de M. L. Hugot, alors bibliothécaire-archiviste de la ville de Colmar, informa le 7 décembre 1840, M. Gessert, conservateur du musée de Munich, qu'il venait de découvrir dans le grenier de la bibliothèque un volume manuscrit en parchemin contenant le relevé des anniversaires fondés en l'église paroissiale de Saint-Martin de Colmar, de 1391 à 1539. M. Hugot, aidé dans ses recherches par M. Mossmann, archiviste-adjoint, y releva les mentions suivantes :

Page 25. — Anno dom (domini) m° c c c c° L XVIII° (1468) Caspar Schongouwer aurifaber le (legavit) XIIII d. (denarios) p. (pro) se Gertrude uxore et liberis eor. (eorum).

Page 29. — Martinus Schongouwer Pictorum gloria legauit V S. (solidos) p (pro) aniver° (anniversario) suo et addidit 19 s (solidos) 7 d. ad an^{m} (anniversarium) paternum a q° (a quo) habuimi? (minus) A (anniversarium) Obijt in die Purificatos (Purificationis) Marie.

Anno etc. (M c c c c) L XXXVIII (1488).

Page 35. — Mgr. (Magister) Paulus Schongouwer legauit V S pro se uxore et liberis suis qui obijt xxix apprilis. Anno etc (M° D) xvi (1516).

Ces textes se traduisent comme suit :

« L'an du Seigneur 1468, Caspar Schongauer, orfévre, légua 14 « deniers pour lui, sa femme Gertrude et leurs enfants.

« Martin Schongauer, la gloire des peintres, légua V sols pour « son anniversaire et y ajouta 19 sols 7 deniers pour l'anniversaire « de son père, d'où il obtint un anniversaire-*minus* (c.-à.-d. sans « vigiles). Il mourut le jour de la Purification de la Vierge, l'an « 1488. »

« Maître Paul Schongauer légua V sols pour lui, sa femme et ses « enfants. Il mourut le 29 avril 1516. »

Martinus Schongouwer Pictor gloria legauit v. ß pro Anniuersario suo et addidit 19 ß 1 d ad Anniuersarium paternum atque habuit minus A. obijt in die Purificationis Marie Anno etc lxxxviii

Voilà donc trois fondations d'anniversaires faites par divers membres de la famille Schongauer établis à Colmar. Le plus ancien (1468) est sans aucun doute celui du père de Martin, l'orfévre Caspar Schongauer mentionné dans l'écriteau de Burgkmair. Le second est celui de l'illustre Martin (*pictorum gloria*) : il assigne à sa mort une date antérieure de onze ans à celle indiquée dans l'écriteau de Burgkmair. Remarquons que la date du jour et du mois est la même dans les deux documents (2 février, jour de la Purification). Le troisième anniversaire est celui de l'orfévre Paul, l'un des quatre frères de Martin.

En se référant à l'écriteau de Burgkmair, dont je donne ici le *fac-simile*, et au livre de rentes de l'église Saint-Martin de Colmar, Passavant admet que la date exacte de la mort de Martin Schongauer,

est le 2 février 1499. Pour écarter la contradiction qu'implique l'acte de fondation de l'anniversaire, d'après lequel Schongauer serait mort le 2 février 1488, il suppose que le rédacteur de la notice nécrologique a omis un chiffre X en écrivant le millésime L XXXVIII. Il part, enfin, de cette hypothèse qu'à cette époque, dans l'ancien diocèse de Bâle dont Colmar faisait partie, l'année ne commençait qu'à Pâques, tandis que dans le diocèse d'Augsbourg elle commençait le 1er janvier, ce qui, selon lui, expliquerait pourquoi, dans l'écriteau de Burgkmair d'Augsbourg, il existe encore une différence d'une année en dehors de la dizaine omise dans le registre obituaire.

Cette version a aussi été adoptée et soutenue par M. K. Schnaase, de Vienne, dans un article intitulé: *Zur Geschichte Martin Schongauers,* qu'il a publiée dans les *Mittheilungen der K. K. Central commission*, année 1863, nº 7.

Il y avait, on le voit, dans cet imbroglio de dates contradictoires, ample matière à controverse, et l'on comprend que les savants n'aient pas manqué une si belle occasion de rompre des lances, qui en faveur de l'écriteau de Burgkmair, qui en faveur du livre des anniversaires de Saint-Martin. Je ne me sens pas, je le confesse, un amour platonique pour ces sortes de controverses qui n'intéressent qu'un cercle restreint d'initiés; mais puisque ma petite monographie a pour but de résumer les données les plus intéressantes recueillies par l'histoire de l'art sur notre peintre-graveur, je ne veux point manquer au devoir de noter les principales opinions et cela d'autant moins que je crois être en mesure de donner la solution vraie de l'énigme.

M. Edouard His-Heusler, président de la direction du musée de Bâle, a publié en 1867, dans l'*Archiv der Zeichnenden Künste* (Leipzig), une ingénieuse réfutation de l'article de M. Schnaase. Cette publication, qui a fait l'objet d'un tirage à part, est accompagnée des fac-simile de l'écriteau de Burgkmair et de l'acte de fondation de l'anniversaire de Schongauer. Après un examen scrupuleux du registre obituaire et des livres de rentes foncières du chapitre de Saint-Martin, déposés aux archives de la ville de Colmar, M. His a acquis la conviction que la date du 2 février 1488 indiquée par le registre obituaire comme étant celle de la mort de Schongauer, est la seule authentique, la seule admissible. En suivant pas à pas

le raisonnement de l'auteur et les déductions qu'il en tire, on se sentirait tout doucement entraîné à partager sa conviction, si un examen attentif ne faisait découvrir les points vulnérables de son chaleureux plaidoyer. Ainsi, M. His n'admet pas que l'omission d'un des quatre X (si omission il y a) puisse être attribuée au rédacteur du registre. « Il faut remarquer, dit-il, que jusqu'à l'année « 1505, le registre ne renfermait pas d'inscriptions originales, mais « qu'il a été composé pendant la dite année avec d'anciennes in- « scriptions *ex chartulis sparsim e pulvere collectis et excussis*, sur « la proposition du chanoine Grégoire Becherer, ainsi que cela « ressort de la préface latine de Jacob Carpentarius, alors doyen du « chapitre. Il faudrait donc admettre que la faute de la transcription « a déjà été commise par le rédacteur de l'original. »

Continuant à procéder par voie d'hypothèse, M. His soutient que l'inscription de Martin Schongauer, dans le livre des rentes foncières de 1490, comme débiteur d'une rente pour une maison qu'il possédait rue des Marchands, à Colmar, ne prouve nullement que le peintre existât encore à cette époque (1). Car, dit-il, dans ces livres de rentes on trouve parfois des défunts inscrits comme payeurs, alors que l'immeuble n'avait pas encore passé en main ferme, soit en celle d'un héritier, soit en celle d'un acquéreur. J'avoue que tout cela est bien spécieux et j'aime mieux croire à la parfaite exactitude du renseignement donné par l'écriteau de Burgkmair et confirmé par le livre des rentes, puisque, comme on le verra plus loin, j'apporte à l'appui de mon opinion une preuve et non une hypothèse.

M. His est parfaitement dans le vrai lorsqu'il soutient que MM. Passavant et Schnaase ont fait fausse route en alléguant que,

(1) Au folio 58, recto, se trouve cette mention :

Item Werlin von limperg seligen erben xxxij s. von irem huse in Schedelgass, git Muntpur das halb und Martin Schongouwer das ander halb.

Ce qui se traduit ainsi :

« Item, xxxij sols pour la maison des héritiers de Werlin de Limperg, sise dans la « Schedelgass (aujourd'hui rue des Marchands), Muntpur paie la moitié et *Martin* « *Schongauer l'autre moitié*. »

Ce texte est clair. Si Schongauer n'avait plus vécu à cette époque, n'aurait-on pas ajouté à son nom la mention de ses héritiers, comme on l'a fait pour Werlin de Limperg? Je me borne à poser cette question toute simple qui se résout d'elle-même dans le sens affirmatif.

dans le diocèse de Bâle, l'année ne commençait qu'à Pâques. Le savant conservateur du musée de Bâle a pu se convaincre, par l'examen du Protocole des Missives, dans les archives du Conseil de cette ville, du xv° siècle, que le renouvellement de l'année y avait lieu le jour de Noël, ce qui s'appelait alors le *style natal*. Il s'est assuré aussi que dans le diocèse de Strasbourg l'année commençait le 1er janvier et que le même style était en usage à Colmar.

Burgkmair, comme nous l'avons vu plus haut, était élève de Schongauer en 1488, année qui, d'après l'obituaire de Saint-Martin, serait celle de la mort du maître. Est-il admissible qu'ayant vécu dans l'intimité du grand artiste et voulant rendre hommage à sa mémoire vénérée, il se soit trompé de onze ans dans l'indication de la date de sa mort? Il a écrit le millésime 1499 en chiffres *arabes* franchement accusés et parfaitement conservés sur l'écriteau. Ce qui prouve, au surplus, qu'il avait une notion précise de l'époque de la mort de son maître, c'est qu'il en a indiqué le jour, 2 février. Cette date du jour est la même que celle rapportée dans l'obituaire de Saint-Martin qui indique en chiffres *romains* le millésime de 1488. D'où vient donc ce défaut de concordance dans le millésime de l'année? Il est évidemment le résultat d'une erreur commise par les rédacteurs ou les copistes des actes de fondation d'anniversaires.

Voici, du reste, un témoignage aussi simple que convaincant, qui donne raison à Burgkmair en prouvant que Schongauer vivait encore dans la dernière période décennale du xv° siècle.

Par un arrêté du Directoire exécutif du district de Colmar, en date du 24 vendémiaire an III, les citoyens Marquaire, alors bibliothécaire de la ville, et Jean-Jacques Karpff, dit Casimir, peintre miniaturiste, ont été investis de la mission de rechercher, dans toute l'étendue du district, les œuvres d'art et de science qu'il importait de soustraire à la destruction et aux dilapidations dont elles étaient menacées à cette époque d'effervescence. Ces commissaires ont rempli leur tâche avec un zèle et une entente dont témoigne l'inventaire descriptif qu'ils ont dressé et qui est déposé à la bibliothèque de la ville de Colmar où je l'ai consulté pour ce travail et pour la nouvelle édition du catalogue du musée que j'ai publiée en 1866. Ils ont fait transférer dans la bibliothèque nationale du district de Colmar toutes les œuvres de peinture et de sculpture offrant un

intérêt réel et qu'ils ont pu découvrir dans les églises et couvents supprimés, ainsi que dans les domaines des émigrés. Est-il besoin de dire que le magnifique retable de l'église des Antonites d'Issenheim et les panneaux de Martin Schongauer, qui se trouvaient dans cette église, ont surtout frappé leur attention et qu'ils ont figuré en première ligne dans ce sauvetage intelligent des œuvres du passé ?

Parmi les richesses artistiques accumulées dans l'église d'Issenheim, et transférées à Colmar, se trouvent deux volets de retable peints des deux côtés par Martin Schongauer. Sur l'un l'*Ange de l'Annonciation* et la *Vierge adorant l'enfant*, sur l'autre la *Vierge de l'Annonciation* et *Saint-Antoine*, patron des Antonites (1). Ces quatre pages, admirablement conservées, constituent ce que nous possédons de plus authentique et de plus accentué en fait d'œuvres de Schongauer. Dans le bas du tableau de la *Vierge adorant l'enfant*, parmi les plants de fraises qui le décorent, figure l'écusson armorié de Guido Guersi, Précepteur du couvent des Antonites d'Issenheim.

Ces armes se blasonnent ainsi : *D'azur à quatre fleurs de lis d'or, au sautoir de gueules, chargé de cinq vannets ou coquilles d'or.*

Or, Guido Guersi, dont le nom révèle l'origine italienne, était Précepteur d'Issenheim, de 1490 à 1516, ainsi que nous l'apprend la note manuscrite trouvée dans les archives d'Issenheim et qui fait partie du fonds de la Préceptorerie des chanoines réguliers de Saint-Antoine de Vienne, déposé aux Archives départementales du Haut-Rhin, où j'en ai pris la copie que voici :

« Præceptoria Isenheimensis ante annos quadragintos fundata Præceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt :

« Joannes de Orliaco, sabaudus, successit anno 1466, Joanno Bertorelli pictavo, fundat missam quotidianam in Isenheim 1480, ædificat porticum seu vestibulum chori, conservat jus patronatus in parochiali ecclesia.

(1) Au pied de cette figure de Saint-Antoine, magistralement peinte, se voit un petit personnage agenouillé en costume d'Antonite, avec son écusson armorié : *D'or à un ours de sable rampant, accompagné à dextre d'un T de sable.* Ce personnage est le donateur du tableau, le prieur Jean d'Orliac, qui, d'après la note manuscrite trouvée par M. Hugot aux Archives de la préfecture de Colmar, succéda en 1466, comme Précepteur du couvent d'Issenheim, à Jean Bertorelli et resta en fonctions jusqu'en 1490.

« Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis, ornamentis, *auctor est* (1) *Iconis ad altare majus*, sedilium in choro, sacristiæ omnium fere vestium sacerdotalium, ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis *ut ex ejus insignibus undique micantibus patet*. Jacet in Isenheim mortuus 1516-19 febr. Cui et prædecessori monimentum insigne erexit Dm. Beerus, administrator in Isenheim, revoluto sæculo.

Voici la traduction de ce document :

« La Préceptorerie d'Issenheim, fondée avant les années quarante « (c.-à.-d. avant 1440), eut pour commandeurs, ceux du moins dont « on a pu découvrir les noms : Jean d'Orliac, savoisien, succéda « en 1466 à Jean Bertorelli, poitevin ; il fonda une messe quoti- « dienne à Issenheim en 1480 ; il fit construire le portique ou ves- « tibule du chœur et conserva le droit de patronage sur l'église pa- « roissiale. *Guido Guersi* décora magnifiquement l'église, en 1493, « en ornements d'architecture. *Il fit exécuter les peintures du maître-* « *autel, les stalles du chœur* (2), presque tous les vêtements sacerdo- « taux de la sacristie ; il agrandit la nef de l'église ; il commença « et acheva presque les collatéraux, *ainsi que le prouvent ses armoi-* « *ries qui brillent partout*. Il mourut le 19 février 1517 et est enterré « à Issenheim. Au siècle dernier, M. Beer, administrateur à Issen- « heim, érigea un superbe monument à sa mémoire et à celle de « son prédécesseur. »

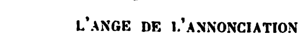
Ces armoiries de Guersi, qui resplendissaient partout dans cette église agrandie et décorée par ses soins, brillent également sur le tableau de Schongauer la *Vierge adorant l'enfant*, dont la gravure accompagne cette notice (3). Donc ce tableau a été commandé et exécuté pendant que Guersi dirigeait la maison des Antonites ; d'où la preuve évidente que Martin Schongauer vivait encore en 1493,

(1) *Auctor est*, il est l'auteur, c'est-à-dire le créateur du fameux retable, en d'autres termes, l'inspirateur des artistes qui ont concouru à l'exécution de ce splendide monument.

(2) Le musée possède quelques fragments de ces stalles : sur l'un d'eux est gravée la date de 1493, en chiffres gothiques.

(3) Elles figurent aussi sur le tableau *Saint-Antoine et Saint-Paul dans la solitude*, œuvre attribuée à Math. Grunewald, provenant du retable d'Issenheim (musée de Colmar).







CH. GOUTZWILLER

L'ANGE DE L'ANNONCIATION — VIERGE ADORANT L'ENFANT

Peintures de Martin Schongauer, (*Musée de Colmar.*)

année pendant laquelle furent commencés les travaux d'art du maître-autel et du chœur. L'artiste devait avoir, à cette époque, environ soixante-deux ans. A en juger par ce tableau de la *Vierge*, un des meilleurs du maître, et par l'*Ange de l'Annonciation*, qui porte tout à fait l'empreinte de sa manière, son talent n'avait encore



ARMOIRIES DE GUIDO GUERSI.

rien perdu de sa virile verdeur. Faut-il s'étonner que cet homme à la forte trempe, dont la vie entière a été consacrée au culte de l'art, ait tenu vaillamment son pinceau jusqu'au déclin de ses jours? Il n'y a là, certes, rien de surprenant quand l'on songe que le Titien, cet autre grand artiste de la Renaissance, peignait encore à un âge bien plus avancé.

Rien ne saurait donc, à mes yeux, infirmer la valeur du témoignage de Burgkmair, de cet élève reconnaissant qui a dû conserver d'affectueuses relations avec son maître et devait, dès lors, être instruit de la date exacte de sa mort. Ce Hans Burgkmair, peintre et graveur, n'était d'ailleurs pas le premier venu. Il a laissé une suite de planches gravées sur bois, très-estimées ; le musée de Florence possède un tableau très-original qui lui est attribué, *La Leçon de musique*, et qui a été photographié par Braun; je donne le dessin d'un des compartiments de ce tableau; il a concouru, pour la plus large part, à l'exécution des magnifiques gravures du *Triomphe de Maximilien Ier*. Récemment encore les échos de l'histoire ont réveillé son nom à la lueur sinistre des incendies de Paris. Parmi les œuvres d'art détruites par le pétrole des communards dans la célèbre

galerie de M. Gatteaux, rue de Lille, 41, figure un exemplaire complet de la *Vie de Maximilien*, par Hans Burgkmair (1).



LA LEÇON DE MUSIQUE
Par Hans Burgkmair. (*Galerie des Offices à Florence.*)

L'écriteau de Burgkmair est également de nature à dissiper les

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1871, p. 350.

doutes qui ont plané si longtemps sur le lieu de naissance de Schongauer. Né à Colmar, mais par ses ancêtres citoyen d'Augsbourg, c'est ainsi que s'exprime l'écriteau. Peut-on révoquer en doute la fidélité de cette indication si l'on considère que toute la famille des Schongauer, famille de peintres, orfèvres et ciseleurs, était fixée à Colmar, qu'elle y possédait des propriétés et que dans le registre obituaire de la paroisse de Saint-Martin, Caspar Schongauer, l'orfèvre, figure comme ayant fondé en 1468 un anniversaire pour lui, sa femme Gertrude et ses enfants? Ce Caspar, comme le prouve l'écriteau, était évidemment le père de notre artiste et l'on peut admettre que celui-ci a reçu le prénom de *Martin* comme un pieux hommage rendu par ses parents au patron de la collégiale de Saint-Martin de Colmar, leur ville adoptive. Un indice tiré du texte de la fondation d'anniversaire de Martin Schongauer prouve, d'ailleurs, que son père est mort dans cette ville, puisque dans cet acte le fils ajoute 19 sols 7 deniers pour la célébration de l'anniversaire de son père. M. His-Heusler a exprimé la même manière de voir dans son intéressante dissertation sur la date de la mort de Schongauer (1).

Pour épuiser ce sujet de controverse déjà passablement prolixe, je ne dois pas omettre de le rapprocher d'une autre controverse restée sans solution satisfaisante et qui roule également sur la date de la mort de Schongauer. On sait que J. Wimpheling, dans son *Epitome rerum germanicarum,* publié en 1505, affirme que Martin Schongauer a été le maître d'Albert Durer (2). Cette assertion est con-

(1) La descendance des Schongauer a continué de résider à Colmar pendant plus d'un siècle. Les archives de la ville renferment à cet égard plusieurs documents que M. Mossmann a bien voulu me communiquer. Nous y trouvons, notamment, la correspondance échangée les 6 août et 18 septembre 1568 entre le magistrat de Fribourg en Brisgau et celui de Colmar, au sujet des mésintelligences qui ont surgi entre Paul Schongauer, de Colmar, et sa femme née Herppen, mésintelligences qui ont amené la séparation des deux époux. Le dossier renferme une longue et lamentable plainte de la mère de cette dernière qui habitait Fribourg et qui, après avoir recueilli chez elle sa fille devenue folle, s'est adressée aux magistrats pour contraindre Schongauer à payer à sa femme une pension alimentaire ou bien à lui restituer sa dot montant à 600 florins.

(2) Jacques Wimpheling, savant théologien et philologue, né à Schlestadt (Bas-Rhin), le 27 juillet 1450, était contemporain de Schongauer. Dans son *Epitome* publié pour la première fois à Strasbourg en 1505, il consacre à cet artiste le passage suivant (chapitre 68, *De Pictura et Plastice*) :

« *Nostrates quoque pictores esse omnium præstantissimos vel ipsa experientia*



SAINT-ANTOINE

Peinture de Martin Schongauer. (*Musée de Colmar*.)

tredite par Christian Scheurl dans sa *Vita d'Antonii Kressen*, parue en 1515, et par Jean Neudœrffer, dans ses *Nachrichten über Nürnberger Künstler*, publiées en 1546. Ces deux écrivains s'appuient sur cette donnée, qu'Albert Durer, pendant son voyage en Allemagne qu'il entreprit en 1490, étant venu à Colmar en 1492, n'y aurait plus rencontré que les frères du célèbre artiste et y aurait été très-amicalement hébergé par eux. Scheurl est, à cet égard, très-affirmatif, tout en protestant de son respect pour le caractère honorable de Wimpheling. Pour élucider le fait, il s'est adressé à Albert Durer lui-même, et voici le résultat de son enquête :

« Albert, à qui j'ai fait part de cette allégation, m'écrit (et souvent « il le confirma verbalement) que son père Albert, qui était originaire du village de Cula, près Wardein, ville de Hongrie, voulait « l'envoyer en apprentissage chez Martin Schongauer, à cause de la « célébrité dont jouissait cet artiste, et qu'il lui avait écrit à ce « sujet; mais que Schongauer étant mort à cette époque, Albert « serait entré comme élève dans l'atelier de notre voisin et bourgeois Michel Wolgemut, et y aurait fait des progrès; qu'enfin, « pendant son voyage en Allemagne, il arriva à Colmar et fut accueilli avec bienveillance et amitié par les orfévres Caspar et Paul, « par Louis le peintre, de même à Bâle, par Georges l'orfévre; qu'il « n'a donc, en aucune façon, été l'élève de Martin, que même il « ne l'a pas vu une seule fois (1), bien qu'il en eût eu le désir le plus « vif. »

(quæ rerum magistra est) apertissime docet. Icones Israelis Alemanni per universam Europam desiderantur, habenturque a pictoribus in summo pretio. Quid de Martino Schœn Colmariensi dicam, qui in hac arte fuit tam eximius ut ejus depictæ tabulæ in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Britanniam et alia mundi loca abductæ sint? Exstant Colmariæ in templo Divi Martini et Sancti Francisci, præterea Selestadii, apud prædicatores in ara quæ divo Sebastiano sacra est, imagines hujus manu depictæ, ad quas effingendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt; et si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit.

Ejus discipulus Albertus Durer et ipse Alemannus hac tempestate excellentissimus est; et Nürembergæ imagines absolutissimas depingit, quæ a mercatoribus in Italiam transportarentur, et illic a probatissimis pictoribus non minus probantur quam Parrhasii et Apellis tabulæ. »

(1) Albert Durer dit *qu'il n'a pas vu* Schongauer, ce qui ne prouve pas *qu'il était mort* à l'époque de son arrivée à Colmar.

A première vue, et en admettant la parfaite exactitude de cette relation, on pourrait en tirer la présomption que Martin Schongauer ne vivait plus à l'époque où Albert Durer arriva à Colmar, c'est-à-dire en 1492. Mais il en est de cette relation comme de toutes celles qui ne sont point doublées d'un document authentique et irréfragable. Quoi qu'il en soit, il paraît certain qu'Albert Durer n'a point été l'élève immédiat de Schongauer, qu'il n'a point reçu directement ses leçons, qu'il a été attiré à Colmar par le désir de voir le maître et d'admirer ses œuvres, mais qu'il n'a point eu le bonheur d'y rencontrer Schongauer. Il n'est point téméraire de supposer que celui-ci se trouvait alors en voyage, occupé probablement à des travaux de peinture dans quelque couvent d'Alsace ou de Suisse; que peut-être même, vers la fin de sa carrière, il ait cédé au désir de retourner en Flandre où il avait passé ses années d'apprentissage et où l'appelaient tant de souvenirs précieux; qu'il n'a pu, dès lors, se rencontrer avec le jeune Durer, âgé de 16 ans à peine, peu connu encore dans le monde artistique, et faisant son premier voyage d'études après être sorti de l'atelier de Wolgemut.

Ce qui me paraît aujourd'hui incontestablement prouvé, c'est que le Beau Martin vivait encore à cette époque, et la preuve résulte du triple témoignage de l'écriteau de Burkgmair, du livre des redevances de Saint-Martin et des armoiries de Guido Guersi, figurant sur un de ses tableaux.

D'un autre côté, M. Fœrster, dans son *Histoire de l'art allemand* (1), admet comme très-vraisemblable que la famille de Martin Schongauer était originaire d'Augsbourg et qu'elle a transféré sa résidence à Colmar où Martin serait né vers 1420 et mort en 1499. Il se fonde, à cet égard, sur le portrait de la Pinacothèque de Munich, de 1453, où Schongauer figure, dit-il, sous les traits d'un jeune homme d'environ 33 ans et sur l'écriteau placé au revers et tracé par son élève Hans Burgkmair, dont le nom a été lu par erreur *Largkmair*. Il considère comme erronée l'indication de 1488 donnée comme date du décès du maître par le registre obituaire de Saint-Martin que j'ai cité plus haut.

(1) *Das deutsche Volk.— Geschichte der deutschen Kunst.* Leipzig, T. O. Weigel, 1853. — 2e volume.

M. Fœrster et les auteurs qui ont adopté sa manière de voir sont évidemment dans l'erreur en assignant l'âge de 33 ans à l'original de ce portrait. Cette figure imberbe, où quelques poils follets nuancent à peine le haut de la lèvre supérieure, est celle d'un jeune homme à la fleur de l'âge : elle accuse tout au plus une vingtaine d'années, malgré la gravité mélancolique empreinte sur cette physionomie où semble couver le feu intérieur du génie. Il me paraît donc rationnel de rabattre 10 ans des 33 adoptés par les critiques, ce qui reporterait aux environs de 1430 la date probable de la naissance de maître Martin. Il atteignit donc l'âge de 69 ans, puisque, comme je l'ai prouvé plus haut, l'année 1499 doit être considérée comme étant réellement celle de sa mort.

Hans Burgkmair est né à Augsbourg en 1473 et est mort dans la même ville en 1559 (1). Il est cité, dans les notices allemandes, comme élève de Thomas Burgkmair, ce qui ne l'a pas empêché d'être venu se perfectionner dans l'atelier de Schongauer à Colmar où, d'après l'écriteau en question, il a séjourné en 1488.

Peut-être faut-il ranger aussi parmi les disciples de Schongauer un excellent peintre suisse du nom de Hans Friess, dont la vie et les œuvres ont fait l'objet d'une étude publiée en 1863, par M. Ed. His-Heusler, dans les *Basler-Nachrichten* et reproduite dans les *Curiosités d'Alsace* (Colmar 1853, p. 333). Le musée de Bâle possède quelques-unes de ses peintures. « Son dessin, dit M. His, juge si « compétent en cette matière, se ressent manifestement de l'in- « fluence de Martin Schongauer, le grand peintre de Colmar ; cepen- « dant il est déjà plus conforme à la nature et l'anatomie surtout est « plus correcte. »

Il existe aux archives de Colmar un traité conclu par ce peintre avec le chapitre de Saint-Martin pour l'exécution d'un tableau d'église.

(1) Il ne peut être l'auteur du portrait de Munich.

CHAPITRE IV

Les diverses orthographes du nom de Schongauer; ses surnoms. — Schongauer adepte de l'école flamande; opinion de Lambert Lombard à ce sujet. — Portrait à la plume de Schongauer, à la bibliothèque d'Erlangen. — La *Vierge à la haie de roses*, dans la sacristie de Saint-Martin de Colmar; description donnée par Passavant. — Appréciations de M. Emile Galichon, directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*. — Type des Vierges de Schongauer.

Si la date de la naissance et celle de la mort de notre peintre ont donné lieu à des controverses, son nom aussi semble participer de ce cachet énigmatique qui s'attache à tout ce qui le concerne. *Martin Schœn*, *Schœngauer*, *Schongauer*, *Schongouwer*, *Schonhawer*, *Hipsch Martin*, *Bel Martino*, *Beau Martin*, *Martino d'Anversa*, telles sont les appellations sous lesquelles il est connu dans l'histoire.

A défaut d'acte de naissance, quel nom choisir? Ne faut-il point admettre celui qui a généralement prévalu dans les écrits des critiques allemands qui l'appellent *Schongauer*, d'après l'orthographe même que nous trouvons consignée dans tous les documents de nos archives locales? Ce nom paraît être, en effet, le vrai nom patronymique de la famille. La variante de *Schœn*, *Hübsch* (beau) ne serait donc qu'une qualification gracieuse, un hommage d'admiration rendu au talent, peut-être aussi au physique avenant du maître.

Je hasarderai ici une opinion qui n'a pas encore été produite. Pendant le moyen âge et la renaissance, il était assez d'usage de donner aux artistes le nom du lieu de leur origine ou de celle de leur famille. Or, il existe tout près de Munich une petite localité qui porte le nom de *Schongau*. Les ancêtres du Beau Martin étaient très-probablement originaires de cette localité, d'où leur est venu le surnom de *Schongauer*, c'est-à-dire originaire de Schongau. Le nom des frères Van Eyck, aussi, était un surnom tiré du lieu de leur origine, la petite ville de Maës-Eyck, dans le Limbourg. C'est en Italie surtout que cet usage du surnom avait pris de l'extension. Prenons au hasard quelques exemples : *Antonello de Messine*, *Pe-*

rugino, le Parmesan, Ange de Fiesole, Paul Véronèse, le Corrége, Pietro di Cortone, le Calabrèse. En Allemagne, nous avons l'exemple de Lucas Sunder, connu sous le surnom de *Cranach*, qui est le nom de sa ville natale.

Cette note, écrite il y a trois ans déjà en vue d'une réédition de mon travail, concorde parfaitement avec l'opinion émise par M. Woltmann, dans son dernier travail sur le musée de Colmar.

Passons sur ces détails, quoiqu'ils ne soient point sans importance. Ce qui nous préoccupe avant tout, c'est l'œuvre, c'est l'idéal du peintre, c'est l'influence exercée par cette belle nature d'artiste qui a laissé après elle une longue traînée lumineuse.

Élève de Roger Van der Weyden, le vieux, Schongauer fut un adepte de l'école flamande qui eut pour chefs les frères Van Eyck. Nous en trouvons le témoignage dans une lettre écrite le 27 avril 1565 par Lambert Lombard, peintre flamand, à Vasari, le célèbre auteur de l'*Histoire des Peintres*. Cette lettre, qui donne à Schongauer le surnom de *Bel Martino*, l'apprécie surtout comme graveur. Nous y voyons ce passage : « Il n'atteignit jamais l'excellence de Roger « dans l'art de peindre, puisqu'il s'occupa plus particulièrement de « l'art de graver au burin. Ces gravures parurent alors merveilleuses « et se maintiennent encore en considération auprès de nos artistes « actuels, car, bien que ses œuvres soient un peu sèches, elles ne « manquent pas d'une certaine excellence. »

« Si, d'un côté, nous considérons ses gravures, on ne peut y mé- « connaître l'influence de l'école de Van Eyck, et cela est surtout le « cas pour quelques pièces qui portent tout à fait l'empreinte de la « manière de Roger Van der Weyden, le vieux, qui mourut en 1464, « à Bruxelles. A celles-ci appartient, entre autres, l'estampe de la « *Vierge au Perroquet,* qui semble être en même temps une des « premières gravures de Schongauer, car, bien qu'elle soit d'une « grande finesse de travail, elle ne montre pas encore cette force et « cette liberté dans la conduite du burin, que nous rencontrons, par « la suite, dans presque tous ses autres ouvrages (1). »

Nous trouvons le type des anges de Schongauer dans le tableau de *la Salutation angélique*, au Musée du Louvre, où il est classé

(1) *Carteggio d'artisti*, tom. III, p. 177.

parmi les inconnus de l'école flamande du xv° siècle (N° 595). Ce tableau était attribué par les anciens inventaires à Lucas de Leyde, mais, selon M. F. Villot, il semble appartenir plutôt à l'école de Memling.



ANGE DE L'ANNONCIATION
École flamande, xv° siècle. (*Musée du Louvre.*)

L'influence de Roger Van der Weyden sur l'œuvre entière de Schongauer étant désormais un fait acquis à la critique historique et démontré par le rapprochement des œuvres des deux maîtres, il est à propos de noter ici, d'une manière succincte, les documents que nous possédons sur la personnalité et l'activité artistique de Roger. Nous les trouvons dans la notice publiée par M. Alexandre Pinchart, archiviste au Dépôt national de Belgique, à Bruxelles, inti-

tulée : *Analyse succincte des découvertes de documents contemporains et authentiques faites de 1846 à 1863 relativement à Roger de le Pasture dit Roger Van der Weyden.*

M. Pinchart a découvert dans les archives communales de Tournai un registre de 277 feuillets, dont les vingt-trois premières pages sont remplies par une Charte de Charles VII, roi de France, — car Tournai faisait alors partie des États de ce prince, —qui est datée de Bourges, juin 1424, et autorise la reconstitution des bannières des corps de métiers de la ville. Au folio vi, il est dit que *Rogelet de le Pasture,* natif de Tournai, commença son apprentissage le 5 mars 1424, chez le peintre Robert Campin, et qu'il fut admis à la franchise du métier des peintres le 1er août 1432.

Le véritable nom de cet artiste est donc *Roger de le Pasture,* nom essentiellement français. Pendant son séjour à Bruxelles, dans les États du duc de Bourgogne, son nom a pris la forme flamande de Rogier Van der Weyden qui en est la traduction littérale. L'article *le* était alors indifféremment masculin ou féminin. Sa femme s'appelait Élisabeth Goffart, nom français également. La date de naissance de Roger remonte à 1399 ou 1400, il est mort le 18 juin 1464. Il fit un voyage à Rome en 1450. Barthelemi Facius *(De Viris illustribus)* l'appelle *Rogerius Gallicus* ou Roger *le Gaulois* et ajoute qu'il était disciple de *Jean le Gaulois* (Jean Van Eyck). On suppose non sans raison que Roger a travaillé à Bruges, dans l'atelier de Jean Van Eyck, peintre officiel du duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Les œuvres de Roger avaient acquis la même vogue que celles de Van Eyck, et comme les tableaux des deux artistes avaient des airs de famille *qui tenaient aux principes suivis dans les divers ateliers des Pays-Bas,* il n'est pas étonnant que les Italiens aient cru pouvoir rattacher Van der Weyden à Van Eyck.

Dans son voyage aux Pays-Bas, Albert Durer raconte qu'il a visité à Bruges l'hôtel de l'empereur Charles-Quint, où il a vu la chapelle peinte par Rudiger (Roger) et la peinture d'un grand maître ancien.

Robert Campin était un artiste fort médiocre, espèce de peintre d'enseignes et de bannières. Roger n'a donc pu apprendre chez lui que les procédés rudimentaires et pour ainsi dire matériels de la peinture : il n'est pas étonnant, dès lors, qu'il ait cherché à se perfectionner dans l'atelier de Van Eyck.

On s'est beaucoup occupé, dans ces derniers temps, de recherches historiques sur les peintres et les graveurs primitifs de l'école flamande. En dehors de la grande œuvre d'érudition de M. Alfred Michiels, l'*Histoire de la Peinture flamande*, il a paru de nombreuses dissertations qui éclairent d'une lumière nouvelle ce sujet si intéressant des origines de l'art dans les Pays-Bas. J'ai sous les yeux un petit livre publié à Liége en 1874, sous ce titre : *Lettre de Lombard à Vasari. Notes sur la première école de gravure*. Cette brochure a paru sans nom d'auteur, mais je crois savoir qu'elle émane de M. le baron de Wittert; elle fait ressortir l'ancienneté de l'école liégeoise de gravure, la grande vogue dont elle a joui dès le milieu du xve siècle, les artistes éminents qu'elle a produits et le rayonnement qu'elle a exercé sur les pays voisins et même sur l'Italie. Selon l'auteur, cette école aurait été reconstituée, sous une forme académique, par le peintre flamand Lambert Lombard à son retour d'Italie, où il s'était lié d'amitié avec Vasari et où son génie avait subi la séduction de l'art antique. Sa lettre à Vasari est un document historique d'une grande importance, en ce sens qu'elle fait voir le rôle prépondérant que jouaient alors en Europe l'école belge et l'école italienne.

« C'est un contemporain qui parle, qui écrit. Cette lettre de Lombard est d'autant plus positive, d'autant plus irréfutable qu'elle est adressée au premier historien de l'art qui pouvait si bien contrôler les assertions de son correspondant.

« Lombard fait venir tout l'art allemand des Van Eyck et de Roger Van der Weyden. Après 1400, dit-il, dans notre pays et dans toute l'Allemagne, sont Roger et Jean de Bruges. Ensuite se lève le *Bel Martin*, traduction de Martin Schœn, qui prouve seul un long séjour dans une province française de la Belgique. Durer même, selon lui, dérive directement de cette école par Martin Schœn, élève de Roger. Lombard ne dit pas que Durer reçut directement des leçons de Roger ou de Schongauer, mais il affirme seulement qu'il fut leur disciple. Cette filiation de Martin Schœn et de Roger était déjà devinée par les artistes. Elle a été surtout exposée avec beaucoup de science et de goût par M. le comte de Laborde et M. Galichon. Elle résulte, en effet, de la comparaison de leurs œuvres. Elle est aujourd'hui évidente, indéniable et acceptée dans l'histoire des

arts. C'était par son père que Durer appartenait déjà à l'école rogerienne. Le vieux Durer, né en Hongrie, près d'Agram, avait seulement quitté l'atelier de Roger à l'abdication du prince-évêque de Liége Jean de Hinsberg, en 1455. Les savants soupçonnent encore qu'Albert Durer, le grand artiste de Nuremberg, vint lui-même bien jeune, à dix-huit ans, faire ses études en Belgique, de 1490 à 1494. Remarquons que, d'après le texte de Lombard, c'est aussi comme graveur que Martin Schongauer est élève de Roger.

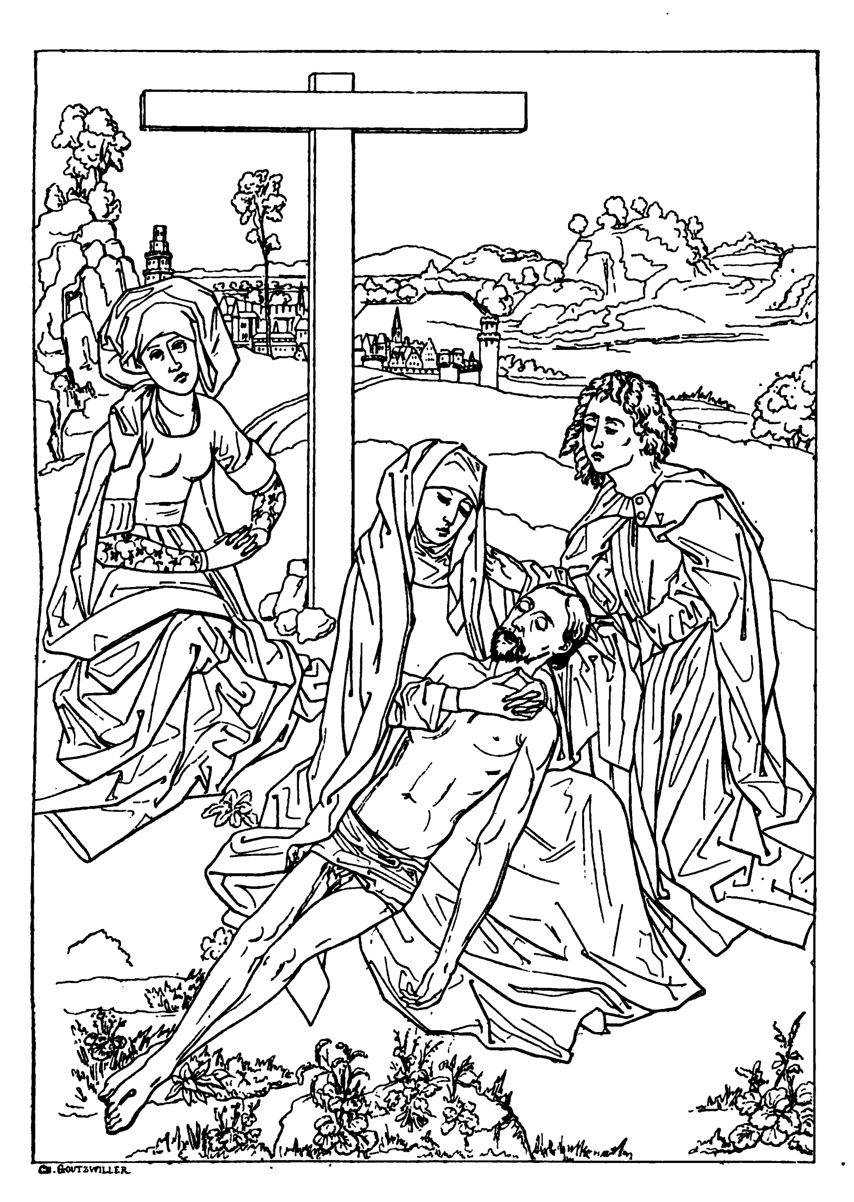
« M. Galichon a montré combien le génie de Schongauer est étranger à l'art allemand, combien il reste toujours belge et prépare déjà l'école de Bruges, comme il touche même à la France parce que Liége était alors, selon M. Michelet, la France. » (*Notes sur la première école de gravure*, Liége. 1874, Gothier, éditeur.)

Après le sac de Liége par Charles le Téméraire, en 1468, les peintures liégeoises les plus précieuses prirent le chemin de la Bourgogne. Paradin dit que les soldats bourguignons enrichirent toutes les églises de leur pays des reliques et dépouilles de Liége. (*Les Preux et la gravure à Liége en 1444*, Gothier, éditeur, 1874.)

Quelques œuvres de Roger Van der Weyden se trouvèrent sans doute au nombre de ces dépouilles opimes. Nous ne savons si c'est à cette occasion que l'église de Beaune (Côte-d'Or) acquit le magnifique retable qui la décore, une des œuvres les plus remarquables dues au pinceau de Roger.

Le Louvre ne possède qu'un seul tableau de ce maître : il est admirablement conservé et peut servir de type pour l'appréciation de l'esthétique du peintre flamand. C'est une *Mater dolorosa* ou *Pietà*. La Vierge, assise au pied de la croix, tient sur ses genoux le Christ mort dont la tête est soutenue par saint Jean; Marie-Madeleine est agenouillée à la droite de la Vierge; au fond, un paysage accidenté au milieu duquel se voit une ville fortifiée, traversée par un cours d'eau.

J'ai dessiné ce sujet, d'après le tableau original, et j'en mets la gravure au trait sous les yeux du lecteur, pour lui permettre de se rendre un compte exact des affinités incontestables qui existent entre la manière de Roger et celle de Schongauer. Ce tableau a été pour moi l'objet de longues contemplations, et chaque fois que je le regarde, je me trouve fortifié davantage dans la conviction que, non-



PIETA OU MÈRE DE DOULEUR

Par Rogier Van der Weyden. (*Musée du Louvre.*)

seulement Roger a infusé son âme d'artiste dans celle du Beau Martin, qu'il a été son initiateur selon l'esprit, mais encore qu'il lui a transmis dans une certaine mesure son faire matériel, son dessin austère, son coloris sobre et brillant, ses figures émaciées, ses doigts longs et osseux, ses draperies aux plis anguleux, cassés et tourmentés, les arbres et les rochers de ses paysages flamands, et jusqu'aux brindilles et menues fleurettes si complaisamment détaillées qui garnissent les premiers plans de ses tableaux. On retrouve Schongauer tout entier dans cette œuvre de Roger : la paternité est évidente, et l'impression produite sur moi par ce tableau me poussait jusqu'à l'illusion, jusqu'à croire un instant que j'avais sous les yeux une des œuvres de Schongauer lui-même, du maître colmarien. Bel Martin est une émanation directe et pure de Roger : maître et élève semblent se confondre ; Allemand d'origine, l'élève est devenu un vrai Flamand par l'éducation artistique. Chef d'école lui-même, il a transmis l'esthétique et les procédés matériels de la Flandre à ses nombreux disciples et imitateurs.

On a découvert à la bibliothèque d'Erlangen un portrait à la plume tracé, vraisemblablement, de la main de notre artiste. Il représente un jeune homme dont la figure a une certaine analogie avec le portrait peint à l'huile dont il existe trois exemplaires. La figure, un peu allongée, a une expression maladive; elle fait face au spectateur dans l'attitude d'un homme qui aurait fait son propre portrait en se regardant dans une glace. L'une des mains est appuyée à la tête : les cheveux sont coupés ras sur le front et longs sur la nuque. Le regard a une expression sereine et concentrée, reflet de l'âme dans le miroir des yeux. Ce qui frappe, ce sont les formes grêles, la main longue et osseuse, la même main que nous remarquons dans toutes les figures peintes par l'artiste.

Les doigts longs, en fuseaux, sont un des signes de reconnaissance de la manière de Schongauer. Ces formes émaciées, allongées outre mesure, nous les retrouvons dans la fameuse *Maria am Rosenhaag*. la *Vierge aux roses*, de l'église Saint-Martin de Colmar. M. Passavant en donne, dans le *Kunstblatt*, la description suivante que je traduis littéralement :

« C'est le seul tableau connu de longue date et l'une des œuvres « les plus remarquables de Martin Schongauer. Il doit nous servir de

« type pour juger toutes les autres peintures qui lui sont si généreu-
« sement attribuées. Originairement il figura sur un autel d'une
« chapelle latérale; maintenant il est placé très-haut contre la paroi
« de droite de la nef. Marie, presque de grandeur naturelle, tient
« l'enfant Jésus entre ses bras et est assise sur un banc de verdure,
« entourée de fleurs et d'une haie de roses. Des oiseaux, aux bril-
« lantes couleurs, chantent dans le feuillage, et deux petits anges,
« vêtus de bleu, planent sur sa tête en tenant une couronne. Le
« fond d'or relève l'éclat du coloris où dominent différentes nuances
« de rouge; ce qui produit un effet singulièrement gai et solennel.
« La robe de la Vierge est peinte en laque, son large manteau est
« écarlate. Sous le tendre carmin des roses pétille le rouge incan-
« descent d'une rose de Damas. Par contre, les carnations ne sont
« pas chaudement teintées et tournent au gris dans les ombres. Ceci
« peut être le résultat du nettoyage du tableau, nettoyage qui a fait
« disparaître les glacis légers. L'expression, pleine d'onction et de
« pureté, dans la tête et dans toute l'attitude de la madone, les
« charmantes têtes des anges et de l'enfant Jésus, sont vraiment
« magiques et surpassent tout ce qui a été fait dans ce genre, par les
« contemporains de l'artiste. De même que dans ses gravures, le
« dessin est plein de sentiment et de finesse, mais quelque peu
« maigre, surtout dans les mains qui, d'ailleurs, sont bien membrées.
« Ce tableau, de même que toutes ses œuvres authentiques, révèle
« une proche parenté avec l'école de Van Eyck, bien que la manière
« des maîtres de la Haute-Allemagne, plus appliquée au dessin qu'au
« coloris, domine également chez lui. Le tableau a souffert à certains
« endroits et a été restauré, notamment dans les draperies rouges ;
« mais son ensemble produit encore un effet très-satisfaisant et l'on
« y sent vivre son expression originale, celle d'une sérénité vraiment
« céleste (1). »

Voilà, certes, une description enthousiaste, mais dont nous devons peut-être un peu rabattre en examinant l'œuvre froidement. Il faut convenir que nous nous sentons médiocrement touchés devant ces traits vulgaires de bourgeoise flamande que le peintre a donnés à la

(1) *Beitræge zur Kenntnisz der alten Maler-Schulen Deutschlands.* J. D. Passavant, *Kunstblatt*, N° 42, 25 août 1846.

mère du Christ. Cette Vierge aux roses, qui passe pour le chef-d'œuvre du maître, bien que savamment rhythmée au point de vue de la composition, pèche, ce me semble, par le sentiment. Elle n'a point cet attrait souverain qui fascine le regard, cette dose de vie qui parle à l'âme et émeut les indifférents. L'expression de la mère et celle de l'enfant ont quelque chose de triste, de peu communicatif, et cet accent sévère résulte surtout des ombres grises qui creusent les vastes fronts des deux figures (1).

Si les carnations ont souffert des nombreux nettoyages que le tableau a subis, elles n'ont, du moins, pas été altérées par des retouches comme les autres parties de la composition qui portent, malheureusement, la trace de restaurations successives. Malgré ses défauts, inhérents à l'éducation artistique du peintre, qui, dans l'imitation de la nature, n'avait point appris à faire une part suffisante à l'idéal, le tableau de la Vierge de Colmar n'en demeure pas moins, dans son genre, et relativement à l'époque où il remonte, une œuvre remarquable. Il n'est point le chef-d'œuvre de Schongauer, mais, dans l'histoire de l'art primitif, il occupe un rang d'incontestable supériorité. Aussi n'est-ce point sans un juste orgueil que Colmar le montre aux nombreux visiteurs qui viennent l'admirer dans la sacristie de Saint-Martin où il est placé.

En parlant de la *Vierge aux roses*, M. Fœrster la considère comme type à consulter pour le jugement des œuvres du maître. Il en fait remonter la composition à cette époque intermédiaire où l'influence de l'école de Roger Van der Weyden est encore apparente, mais se trouve modifiée par le goût personnel du peintre (2). La forme anguleuse et ondoyante des draperies est celle par laquelle les écoles de la haute Allemagne se distinguent de celles de la basse Allemagne (3).

M. Émile Galichon, ancien directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui a vu et admiré cette œuvre, dit que le contour des figures

(1) Dans le nimbe qui entoure la tête de la Vierge, on lit ces mots : *Me credes genito tuo, et scis si amo te.* C'était la formule d'adoration du peintre rendant hommage à la divine mère qui inspirait son talent.

(2) Le tableau porte, au revers, la date de 1473.

(3) Ernst Foerster, *Das Deutsche Volk,* t. II, p. 194.



LA VIERGE AUX ROSES
Peinture de Martin Schongauer. (*Église Saint-Martin de Colmar.*)

est tracé avec fermeté, la couleur d'un ton puissant. Il ajoute, et ceci s'applique aux accessoires, que jamais pinceau plus délicat ne rendit avec un soin plus précieux ou le frêle tissu des fleurs, ou l'éclat soyeux du plumage des oiseaux. Les fruits et les fleurs sur lesquels posent les pieds de la Vierge, les plantes qui grimpent le long du treillage, enfin les parties nues des figures sont d'une conservation qui ne laisse rien à désirer (1).

C'est dans la partie supérieure de la vallée du Rhin que se trouvaient répandues la plupart des œuvres de Schongauer. On comprend qu'au milieu des tourmentes qui ont agité cette contrée pendant le XVIᵉ et le XVIIᵉ siècles, plusieurs d'entre elles, des plus notables peut-être, aient disparu. Ce qui en reste à Colmar suffit pour perpétuer le nom du maître et représenter dignement son école (2).

Schongauer a gravé de nombreuses figures de Vierges. Elles rappellent toutes le type de la Vierge de Colmar, type de sérénité un peu sévère, où la majesté divine, compatissante pour les douleurs de ceux qui l'invoquent, fait défaut. Voici l'opinion qu'exprime à ce sujet le docteur Von Eye dans sa *Vie d'Albert Durer :* « Les Vierges de Martin Schongauer forment un contraste frappant avec celles de l'ancien art chrétien qui, après s'être affranchies des épreuves terrestres et s'être élevées à la dignité de la puissance céleste, trônent inaccessibles, immuables dans leur persévérance, jetant un regard de majestueuse compassion sur leurs adorateurs. »

(1) *Gazette des Beaux-Arts.* — Martin Schongauer, peintre et graveur, 1859, t. III, p. 322-323.

(2) « La position de Colmar, heureusement située entre deux grands centres artistiques et littéraires, Bâle et Strasbourg, séduisit sans doute Schongauer qui s'y établit définitivement avec ses frères. Des disciples ne tardèrent point à venir se grouper autour de cet artiste éminent. Il devint ainsi le chef d'une école plus importante qu'on ne croit communément, et qui imposa son style à tous les peintres fixés sur les deux rives du Rhin, de Bâle à Strasbourg. »

(E. Galichon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. V, p. 259.)

CHAPITRE V

Appréciation de Martin Schongauer comme graveur. — Prix élevés qu'atteignent ses gravures dans les ventes publiques. — Son dessin; signes particuliers qui servent à reconnaître ses travaux. — Opinion de M. de Quandt, conservateur du musée de Dresde. — Les dessins de Schongauer au Musée de Bâle et à la Galerie des Offices de Florence.

C'est comme graveur, surtout, que Martin Schongauer se rendit célèbre. Dispersées dans les collections publiques et privées, ses estampes sont devenues très-rares et atteignent, de nos jours, un prix très-élevé. Il est telle épreuve du *Portement de croix* qui, il y a quelques années, dans une vente publique à Paris, a été poussée par les enchères jusqu'à 1,200 fr.

Tout récemment, encore, à la vente après décès, de M. Emile Galichon, nous avons pu admirer quelques magnifiques et rares estampes du maître, que les amateurs se sont vivement disputées et qui ont atteint les prix suivants :

Fuite en Égypte, 299 fr. — La Sépulture, 500 fr. — La Vierge assise dans une cour, 2,305 fr. — La Mort de la Vierge (superbe et vigoureuse épreuve), 1,305 fr. — Les douze Apôtres, 450 fr. — Saint-Georges, 1,300 fr. — Saint-Michel, 2,500 fr. — Les Apprentis orfévres, 300 fr. — Une femme sauvage et son enfant, 900 fr. — En mai 1873, lors de la vente des produits primitifs de l'imprimerie appartenant à M. T. O. Weigel, libraire-éditeur à Leipzig, une petite estampe en taille-douce attribuée à Martin Schongauer, *le Couronnement de la Vierge,* a été adjugée au prix énorme de 2,800 thalers (10,500 fr.).

Nourri des traditions du moyen âge, imbu de ses principes sévères qui faisaient de la forme humaine une abstraction, pour concentrer l'expression, le sentiment, dans la tête des personnages, Schongauer a réalisé dans ses gravures, finement burinées du reste, des types étranges de maigreur et de sécheresse. Elles sont l'œuvre d'un véritable ascète. Ici, rien de cette vie exubérante qui galvanise

les personnages d'Albert Durer. Quoique presque contemporains, l'un plonge en plein moyen âge, l'autre adore le soleil levant de la renaissance. Schongauer semble mépriser le corps humain et ne chercher dans l'homme que l'élément purement spirituel. Durer, au contraire, l'étudie sous ses aspects les plus originaux, se crée un fonds immense d'observations et réalise des chefs-d'œuvre où la vie palpite.

Dans sa notice sur Martin Schongauer, M. Emile Galichon, en mettant ce maître en parallèle avec Albert Durer, indique les différences profondes qui les séparent. « A l'opposé du peintre de Nuremberg, Schongauer, dit-il, n'aime ni la rêverie ni le fantastique; fortement imbu des exemples des maîtres flamands, dont il égale la clarté dans ses compositions, il est le peintre du mouvement: il reproduit la nature telle qu'elle se présente, non dans son ensemble, mais dans ses détails et, anime ses personnages d'un sentiment que nul n'a dépassé. »

Il y a peut-être des réserves à faire quant à la dernière partie de ce jugement. Dans l'imitation de la nature, Schongauer fut loin d'être un réaliste. Il s'était, au contraire, créé des types à lui qui ne procèdent point de l'imitation directe de la nature et, sur certains points, s'en éloignent outre mesure, comme, par exemple, dans l'anatomie des mains et des pieds de ses personnages. La forme maniérée de ses draperies n'est point non plus une reproduction de la nature.

Nous sommes tout à fait d'accord avec M. Galichon quand, plus loin, il dit qu'il faut savoir surmonter la première impression, toujours peu favorable, que produisent les figures maigres et décharnées de Martin Schongauer; qu'il n'a pas imité une nature de choix; que ses personnages ont des membres osseux, souvent mal attachés, des doigts crispés et des pieds qui ressemblent à des pieds de singes. (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859, t. III, p. 264.)

Acceptons sans conteste cette autre opinion du savant critique qui, en cela, est d'accord avec le jugement des critiques allemands, c'est que les Vierges de Schongauer charment par leur maintien religieux et représentent assez bien l'idéal peu élevé auquel il a été donné à l'école de Bruges d'atteindre.

Ne soyons pas trop sévères pour notre maître colmarien. Prenons-



LA VIERGE AU MISSEL

Fac-simile d'un dessin de Schongauer. (*Musée de Bâle.*)

le tel que son époque l'a fait. Comme je l'ai dit plus haut, pour juger son œuvre, dépouillons le vêtement de nos idées modernes et nous aurons devant nous une de ces puissantes individualités qui commandent le respect, par l'effort concentré qu'elle a dû faire pour réaliser des œuvres durables. Ces œuvres ont subi l'épreuve du temps, elles ont passé au creuset de la critique et en sont sorties comme la personnification vivante des errements d'une époque où la foi naïve parquait l'artiste dans un cercle infranchissable, où la formule hiératique tenait son imagination constamment bridée,

Dans une notice remarquable publiée par le *Kunstblatt* (Gazette allemande des Beaux-Arts), en septembre 1840, M. de Quandt, conservateur du musée de Dresde, a divisé en quatre souches principales les tableaux de l'école allemande du xve siècle.

Selon lui, les caractères physionomiques de la souche la plus ancienne se révèlent par des nez courts et pointus, affectant la forme d'une pyramide aiguë, et par un ovale assez large de la figure, ayant pour base des os jugulaires très-proéminents. Dans une seconde famille d'artistes apparaissent des nez plus longs et d'à-plomb, des yeux largement fendus, mais peu ouverts, des visages d'un ovale un peu allongé. Une troisième famille se distingue par des figures rondes, à l'expression douce et aimable et des nez écourtés. La quatrième se caractérise par un ovale plus allongé du visage, par la forme droite, noble et bien modelée du nez, par des yeux médiocrement fendus mais ouverts dans une mesure convenable.

La première serait la souche allemande pure, la seconde aurait subi une infusion byzantino-italienne, la troisième révèle sa parenté avec les Pays-Bas, la quatrième serait marquée du sceau flamand et cette dernière pourrait bien avoir Jean Van Eyck pour patron.

C'est celle dans laquelle la critique moderne a classé Martin Schongauer.

Suivons M. de Quandt dans son appréciation savante des caractères qui permettent de reconnaître les œuvres du maître. C'est un guide sûr, qui fait autorité en pareille matière et dont l'opinion se fonde sur les données d'une longue et judicieuse observation. Il reconnaît dans les figures de Schongauer deux classes bien tranchées de physionomies, dont l'une appartient aux natures élevées,

l'autre aux natures ignobles ou triviales. La première se distingue par la forme régulière des figures, où le visage se divise en trois parties de dimensions à peu près égales, où la longueur de l'œil représente environ le quart de la longueur du nez. Ce dernier, vu de face, a très-peu de largeur, à peine le cinquième de la longueur. Il va de soi que ces indications doivent être considérées comme une moyenne et qu'il y a place pour des modifications délicates qui échappent à l'appréciation géométrique. Le visage est un ovale qui, dans les têtes d'enfants, se rapproche du cercle et s'allonge dans les têtes d'hommes.

Dans les figures d'anges et d'enfants les sourcils, délicatement modelés, affectent presque la forme d'un demi-cercle. Vus de profil, les nez sont droits. Les dégénérescences de ces formes idéales, qui se traduisent en nez courts, inclinés ou camards, désignent les natures grossières.

Une autre particularité du dessin de Schongauer, c'est que les mains sont toujours très-osseuses. Dans les épreuves les plus vigoureuses de ses gravures, la forme du visage n'est souvent indiquée qu'au trait, peu relevé d'ombres, tandis que les ombres des draperies et accessoires sont traitées avec vigueur, d'où l'on peut conclure à une carnation légère et délicate des peintures.

Ce sont là des indications précises qui se vérifient à chaque pas dans l'examen des œuvres attribuées à notre maître. Elles ont été confirmées récemment par M. Eigner, conservateur du musée d'Augsbourg qui, lui aussi, a particulièrement étudié Schongauer et a pu, aidé de ces données, nous révéler l'existence, au musée de Colmar, d'une page précieuse dont l'authenticité, comme œuvre de maître Martin, lui paraît incontestable. C'est le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint-Georges* dont j'ai parlé plus haut.

MM. de Quandt et Eigner auraient pu classer encore parmi les traits distinctifs de la manière de Schongauer le fini précieux avec lequel sont traités les cheveux de ses personnages. Le dessin en est souple et ondoyant et les masses sont relevées de lignes d'une ténuité extrême qui rappellent presque le pinceau d'un miniaturiste.

Schongauer a laissé de nombreux dessins à la plume, conservés dans les principales galeries publiques de l'Europe, notamment à

Vienne, à Bâle, à Florence. La bibliothèque de Colmar n'en possède pas un seul. Pour permettre à mes lecteurs d'envisager le talent du maître sous cet aspect spécial, du travail à main libre à la plume, et de le comparer à son œuvre peinte, j'ai gravé en fac-simile deux des principaux dessins du musée de Bâle, qui en renferme une série hors ligne, *la Vierge au Missel* et les *Apprêts du Crucifiement*, dont j'intercale les planches dans mon texte.

M. Braun a photographié les quatre dessins placés sous verre



dans la Galerie des Offices de Florence; ce sont : une *Sainte Famille*, le *Christ bénissant*, une *Tête de Sainte*, et le *Combat d'un lansquenet avec un démon*.

Dans un article fort substantiel publié dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité* (numéro du 20 octobre 1874), M. Eugène Müntz, qui a vu ces dessins à Florence, en a donné une description très-détaillée où la caractéristique de la manière du maître alsacien ressort avec la plus grande évidence. Les photographies que j'ai sous les yeux confirment l'attribution de trois, au moins, de ces dessins à Schongauer. Quant au *Combat du lansquenet et du démon*, dont la facture est d'une énergie superbe, d'un fantasque qui rappelle Albert Durer, il serait difficile au premier abord d'en attribuer la paternité au maître colmarien, si austère et si sobre. Et cependant, rappelons-nous que dans un de ses tableaux de la Passion de Colmar, *la Descente du Christ aux enfers*, il a donné une note comique très-accentuée, en peignant un diable vert, véritable caricature qui porte sur sa face postérieure une figure grimaçante dont le nez s'allonge en forme de queue. Le démon du dessin de Florence a également un visage rétrospectif, mais placé un peu plus haut. En reconnaissant que certaines particularités de ce dessin se rapprochent de la manière de Schongauer, M. Müntz pense qu'il a été exécuté sous son influence directe, sinon par lui-même. Peut-être, ajoute-t-il, avons-nous affaire à l'œuvre d'un de ses frères? La photographie de Braun, qu'il a bien voulu me communiquer, m'a servi à faire le fac-simile de cette étrange composition.

CHAPITRE VI

Authenticité du tableau : la *Madone à genoux* ou *Vierge adorant l'Enfant*, attribué à Schongauer.— *La Pietà*; description de M. Quandt : elle est une œuvre flamande. — L'*Annonciation de la Vierge* et *Saint-Antoine ermite*.— Attribution de divers tableaux à Martin Schongauer. — Nomenclature de ses œuvres originales au musée de Colmar. — La *Mort de la Vierge*, collection de M. Beaucousin. Description par M. Galichon.

Lorsque M. de Quandt vint visiter les collections de Colmar, alors encore logées dans les bâtiments de l'ancien collége, il fut particulièrement frappé du mérite d'un tableau formant l'aile d'un trip-

tyque, sur lequel le peintre a représenté une *Madone* à *genoux* (1). Il y trouva réunis tous les traits distinctifs de la manière de Schongauer et fut convaincu d'avoir sous les yeux un tableau authentique du maître. Il crut devoir également lui attribuer la fameuse *Pietà* qui est une des pièces capitales de notre collection et qu'on avait attribuée tantôt à Holbein, tantôt à Albert Durer. Cette *Pietà* représente la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux.

Laissons parler M. de Quandt avant de hasarder nous-même une appréciation. Je traduis :

« Ce tableau dépasse toute idée que nous nous étions formée des « peintures de Martin, en contemplant ses merveilleuses gravures. « Pour décrire cette image, il faudrait trouver une formule qui pût « exprimer à la fois sainteté, amour, tristesse et béatitude, à la ma- « nière du peintre qui est parvenu à fondre tous ces sentiments dans « une seule expression ; car, dans la figure de la Vierge, sainteté « devient amour, amour devient tristesse, tristesse devient béatitude, « et toute cette diversité se fusionne en une seule unité (*und alles « eins.)* .

« Ce beau visage est comme une fleur éclose le matin et trempée « de la rosée la plus pure. Des larmes transparentes tombent abon- « damment sur ses joues et calment la douleur cuisante. L'âme du « spectateur est remplie d'une émotion de bonheur à côté de laquelle « il n'y a point place pour un autre sentiment.

« La couleur de la chair est un rose doux et jaunâtre, et, presque « sans le secours des ombres, tout s'arrondit par l'effet d'une dégra- « dation souverainement délicate de teintes harmonieuses. Les « larmes sont peintes de main de maître, comme les gouttes de rosée « sur les fleurs d'un artiste hollandais. Le coloris du cadavre du « Christ a quelque chose de plombé. Le dessin du nu dénote la con- « naissance du corps humain, mais ne révèle pas le dessinateur ex- « périmenté et habile. Les formes sont une traduction imagée de la « nature, sans compréhension suffisante.

Dans cette description on sent l'admirateur persuadé d'avoir devant lui l'œuvre d'un maître préféré. Mais la forme même sous

(1) Cette Vierge est signalée sous le N° 201, dans le livret-indicateur publié par M. Hugot en 1860.



LES APPRÊTS DU CRUCIFIEMENT

Fac-simile d'un dessin à la plume de Martin Schongauer. (*Musée de Bâle.*)

laquelle se traduit cette admiration passionnée du célèbre critique n'est-elle pas en contraste flagrant avec le caractère rigide du style de Schongauer? Le tableau lui-même, par le sentiment qui l'imprègne, par la souplesse de son dessin, par la suavité de la figure, révèle une origine étrangère à l'art allemand de cette époque. Ce tableau, placé dans la suite des œuvres de l'école de Martin, tranche trop manifestement avec elles pour qu'il soit possible de le ranger dans leur famille. Il y a, dans cette page, un idéal trop élevé que Schongauer n'a jamais atteint au même degré. Placez-la en regard de la *Vierge aux roses* de l'église de Saint-Martin et jugez.

Pour faire apprécier le contraste, qui est frappant, je donne ici une gravure au trait du tableau de la *Pietà*. Cette tête de Vierge, qui porte l'empreinte de la noblesse dans la douleur, a une suavité de lignes incomparable; même suavité dans le coloris d'un rose ambré, dans les ombres presque blondes qui soutiennent la forme et lui donnent un ravissant modelé. Cette peinture, qui vient du couvent d'Issenheim et remonte positivement au xve siècle, a dû être classée jusqu'ici parmi les œuvres de ces artistes anonymes qui, satisfaits d'avoir produit une page émouvante, ont dédaigné la vaine gloire d'y attacher leur nom, laissant à la postérité le soin de deviner, à la touche du génie, la personnalité de l'auteur.

Eh bien! essayons de deviner et aidons-nous des documents que nous offrent les collections du Louvre. Voici, sous le n° 594 du catalogue rédigé par M. Frédéric Villot, une *Mère de douleur* classée parmi les œuvres des maîtres inconnus de l'École flamande, et que l'on suppose provenir du couvent des Filles-bleues, de Paris. Cette tête de Vierge, par son dessin, son coloris ambré, la touche légère des ombres, les larmes qui perlent sur les joues, la noble douleur qu'elle exprime, a une affinité remarquable avec notre *Pietà* colmarienne. La coiffe est blanche, le manteau est bleu, le dessin anguleux des plis est le même, sauf quelques différences dans l'agencement du costume. Rapprochons maintenant cette *Mère de douleur*, ce bûste isolé, du tableau de Roger Van der Weyden dont j'ai donné la reproduction et nous y trouverons, j'ose le croire, des éléments de comparaison assez probants pour permettre de conclure à l'identité de provenance. Le dessin, le coloris, l'expression sont les mêmes. Si, au vu de ce rapprochement, je puis sérieusement ad-



PIETA

École flamande, — Rogier Van der Weyden? (*Musée de Colmar.*)

mettre que les deux tableaux sont du même maître, je suis amené à étendre la même conclusion à la *Pietà* de Colmar dans laquelle nous retrouvons, accentuées avec une vérité frappante, toutes les particularités qui distinguent la manière de Roger Van der Weyden. Ce qui s'applique aux deux Vierges, s'applique aussi aux deux Christs dont la forme générale reproduit les mêmes caractères anatomiques.

En faisant ce double rapprochement, je ne prétends qu'indiquer les conséquences qu'il semble possible d'en tirer au point de vue de l'attribution du tableau qui nous occupe, je n'ai voulu qu'apporter quelques éléments nouveaux aux critiques plus autorisés que moi à trancher la question.

A mes yeux le tableau de la *Pietà* est l'œuvre d'un Flamand primitif. Il est très-probable qu'il a été apporté en Alsace par Schongauer lui-même comme un pieux souvenir de l'atelier de Roger dans lequel s'est formé son talent.

Je rappellerai que M. Hugot, dans ses notes si substantielles sur le musée de Colmar, n'a point partagé l'opinion de M. de Quandt, tout en s'unissant de sentiment à la vive et profonde admiration du célèbre critique. M. Fœrster ne souscrit non plus à cette opinion. D'après lui, il existe un certain nombre de tableaux se rattachant à la seconde manière de Schongauer, mais qui *certainement* ne sont pas son œuvre : d'abord, la *Pietà* de la collection de Colmar, tableau fort beau d'ailleurs, ensuite les seize tableaux de la Passion, de la même collection, puis onze tableaux des collections de Munich, Schleiszheim et Nurenberg.

En émettant l'opinion que Martin Schongauer pourrait être un élève de Jean Van Eyck, M. de Quandt ajoute que, pour lui, il est certain que ce maître eut une influence immédiate sur le plus sentimental des peintres allemands, par lequel cette influence s'étendit alors immédiatement sur les autres peintres en Allemagne ; que M. Schongauer ne doit pas seulement à l'école de Jean Van Eyck la connaissance d'une nouvelle technique, mais aussi un sentiment de la beauté des physionomies qu'avant lui aucun Allemand ne possédait au même degré ; que c'est par lui que, pour la première fois, la vie intérieure se traduisit dans les figures des tableaux allemands.

Plus loin il dit : « Heinecke, qui avait vu les tableaux de Martin

Schongauer à Colmar, a senti ce qu'il y a en eux d'étranger et quel contraste ils présentent avec la manière allemande, ce qu'il attribue à l'amitié et aux relations qui *auraient* existé entre Martin et Pierre Pérugin, ainsi que l'assurent Sandrart et d'autres écrivains. »

C'est là une opinion qui demanderait à être confirmée par des preuves authentiques, qui malheureusement nous manquent.

Wimpheling, dans son *Epitome rerum germanicarum* (1), dont la



MÈRE DE DOULEUR

École flamande, xve siècle. (*Musée du Louvre.*)

première édition parut à Strasbourg en 1505, dit que les peintures de Schongauer étaient si remarquables qu'elles étaient recherchées en Italie, en Espagne, en France, en Angleterre et dans tous les lieux du monde.

Le docteur Heinecke, dans ses *Neue Nachrichten von Künstlern*

(1) Chap. 68. *De picturâ et plastice.*

und Kunstsachen, page 403, signale les tableaux suivants de notre maître :

Le Crucifiement du Christ, dans une chapelle latérale de Saint-Martin, de Colmar. Dans la même église, le remarquable tableau de la *Vierge aux roses*, couronnée par des anges. Dans l'église de la Trinité (?), de la même ville, quelques bonnes peintures sur bois, mais sans indication de sujets. Passavant, à qui j'emprunte ces détails, ajoute que, malheureusement, toutes ces peintures, à l'exception de la *Vierge aux roses*, ont été détruites, comme l'a été, à la suite de la révolution de 1830, le grand triptyque de Soultzbach (1).

Passavant attribue à Schongauer les deux panneaux de la collection de Colmar, provenant d'Issenheim : l'*Annonciation de la Vierge*, dont le nimbe contient cette inscription : *Ecce virgo concipiet et pariet filium et vocabitur nomen eius Emanuel*. L'un des revers du triptyque représente Marie à genoux, les mains croisées sur la poitrine, adorant l'enfant couché à terre. Dieu le Père, portant le globe, contemple d'en haut et bénit. Vis-à-vis se trouvent les armes de Jean d'Orliac (d'Orly), l'un des fondateurs du couvent (2). L'autre revers représente *Saint-Antoine ermite*, debout, figure souverainement digne, tenant un livre et le *Tau*. Devant lui est agenouillée la petite figure du donateur, Jean d'Orliac, ayant ses armoiries à son côté. J'ai parlé plus haut de ces deux panneaux comme étant parfaitement authentiques.

Parmi les œuvres attribuées par Passavant à Schongauer figurent l'*Entrée triomphale de David à Jérusalem, avec la tête de Goliath*, placée à la Pinacothèque de Munich ; la *Mort de la Vierge*, dans la galerie du Palais Sciarra Colonna, à Rome ; l'*Ecce homo* qui se trouvait, en 1831, dans la collection Ader à Londres.

L'historiographe du *Peintre-graveur* ajoute qu'il existe aussi au Musée de Madrid un excellent tableau de Martin Schongauer portant tous les caractères de l'authenticité.

Voici comment il est décrit, sous le n° 427 du catalogue de ce musée :

« Martin Schoen ó Schongaver ó el Bello Martin.

« *El Salvador, Nuestra Señora y San Juan*.

(1) J. D. Passavant, *Kunstblatt*, N° 41, 20 août 1846.

(2) Ici Passavant se trompe : les armes sont celles de Guido Guersi, ainsi que je l'ai démontré plus haut. Les armes d'Orliac figurent au bas du tableau de Saint-Antoine.

« Retablo sin puertas, formando trcs arcos en estilo gotico con un « roseton en la parte superior, por donde asóma un angel (Tabla).

« *Le Sauveur, Notre-Dame et Saint-Jean.*

« Retable sans volets, formant trois arceaux de style gothique, « ayant dans sa partie supérieure une rosace d'où s'envole un ange. »

Fœrster lui attribue un petit tableau, malheureusement endommagé, représentant l'*Annonciation*, que possède le comte Franz de Pocci à Munich et qui, par son style, se rapproche de l'école flamande. Il en donne une gravure. « A la finesse du sentiment et à la pureté des « formes, s'allie, dans ce tableau, un coloris uniformément soutenu, « aux lumières grassement peintes et aux ombres légères, sans que « le travail du pinceau soit visible, dans le genre des modèles fla- « mands qui n'a été atteint que par des maîtres fort distingués (1). »

A en juger par la gravure, ce tableau n'a qu'une analogie fort lointaine avec ceux du musée de Colmar dont l'attribution est incontestée. Elle ne paraît reposer que sur une conjecture difficilement soutenable quand on le compare à l'*Annonciation*, d'Issenheim, peinture de Schongauer dont l'attribution ne saurait soulever aucun doute.

Les dessins originaux de Martin Schongauer sont très-rares. Le plus grand nombre d'entre eux se trouve dans la collection du Musée de Bâle, dans celle de l'archiduc Charles à Vienne. On en voit quelques-uns dans les cabinets d'estampes de Berlin et de Dresde.

« Ce qui prouve, dit Passavant, que les élèves et imitateurs de « Martin Schongauer furent très-nombreux, ce ne sont pas seule- « ment les nombreuses gravures de son école, mais aussi beaucoup « de peintures que j'ai encore vues en 1815, dans différentes églises « de l'Alsace. Aujourd'hui encore (1846), Saint-Pierre de Strasbourg « conserve dix de ces tableaux, représentant la Passion du Christ, « qui ont été exécutés par divers artistes pour divers fondateurs.

En groupant les suffrages des juges autorisés dont j'ai cité l'opinion dans le cours de cette notice, on peut admettre aujourd'hui que l'œuvre de Schongauer, au musée de Colmar, est représenté par onze tableaux originaux dont voici l'indication :

N° 123 (ancien livret). *La descente de croix.*

(1) *Geschichte der deutschen Kunst*, t. II, p. 196.

N° 124. *La Mise au tombeau.*
N° 133. *L'Annonciation.*
N° 134. *La Vierge et Saint-Joseph adorant l'enfant Jésus.*
N° 135. *La Vierge et Saint-Jean adorant le Christ en croix.*
N° 136. *Le Christ en croix.*
N° 168. *Saint-Jean-Baptiste et Saint-Georges.*
N° 201. *La Vierge adorant l'enfant.*
N° 202. *L'Ange de l'Annonciation.*
N° 203. *Saint-Antoine.*
N° 204. *La Vierge de l'Annonciation.*

La *Vierge aux roses*, de la sacristie de Saint-Martin, complète ce précieux ensemble.

L'intéressante étude publiée, en 1859, par M. E. Galichon, nous donne la gravure d'un autre tableau, *la Mort de la Vierge*, attribué à Schongauer par MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur ouvrage *The early flemish painters*, p. 324. et que je n'ai point trouvé mentionné dans les auteurs allemands. Ce tableau faisait partie de la collection de M. Beaucousin à Paris, et se trouve aujourd'hui au musée de Londres. M. Galichon nous apprend qu'il a été possédé par deux rois, Charles Ier d'Angleterre et Louis de Hollande, qui étaient aussi des amateurs distingués : « Il résume, ajoute-t-il, toutes les qualités « du peintre et du graveur : sentiment profond et vrai, composition « pleine de vie, couleur puissante et faire précieux. La tête admi-« rable de la Vierge, qui rappelle ses plus beaux types, celle de « Saint-Pierre, le grand style des anges, le dessin des extrémités, « les plis cassés des draperies, les fabriques qui entourent la place « qu'on aperçoit à travers la fenêtre ouverte, toute cette composition, « allemande et flamande à la fois, trahit la main de Schongauer. « Ajoutons que le faire, plus libre et plus gras que dans la Vierge « de Colmar, donne à cette peinture une date postérieure; sans « doute elle fut exécutée à une époque où Schongauer était entière-« ment maître de lui-même. »

J'ai eu récemment sous les yeux une excellente photographie de ce tableau, rapportée d'Angleterre par M. Eugène Müntz, et j'avoue qu'après l'avoir considérée avec attention, j'ai peine à me ranger à l'avis de M. Galichon. Les figures ont une expression à laquelle Schongauer, malgré son incontestable talent, n'a jamais su atteindre.

L'ensemble très-mouvementé de la composition s'écarte également de sa manière. Il y a dans le style une grandeur, un sentiment qui fait songer à l'école flamande, mais qui, à mon sens, ne permet point d'attribuer ce tableau au maître colmarien.

Le Musée du Louvre possède aussi un tableau que l'ancien livret avait attribué à notre maître : *Les Israélites recueillant la manne dans le désert;* mais cette attribution a été reconnue fausse et le catalogue actuel classe ce tableau parmi les inconnus de l'école allemande.

CHAPITRE VII

Une œuvre de la première jeunesse de Martin Schongauer.— Grand triptyque longtemps enfoui dans un galetas et mis au jour en 1869 dans la collection de l'art ancien au musée. — Légendes de Saint-Georges, de Saint-Jean le Précurseur et de Saint-Jean l'Évangéliste. — Particularités saillantes et originales qui permettent d'attribuer ce triptyque à Schongauer.

En étudiant de près les nombreux panneaux de Martin Schongauer, que possède le musée de Colmar, en me familiarisant avec son style, avec ses qualités et ses défauts, en scrutant tous les recoins, tous les replis de son œuvre, j'ai été amené insensiblement à faire une trouvaille qui vient heureusement grossir le nombre de ses tableaux sauvés de tous les naufrages auxquels ils étaient exposés depuis quatre siècles. L'œuvre dont je vais parler n'appartient point à l'âge mûr de l'artiste : elle nous montre les tâtonnements de sa première jeunesse, et par cela même elle est plus précieuse, en ce sens qu'elle complète en quelque sorte le cycle étrange dans lequel a tourné la longue activité de l'artiste. Il ne s'agit point d'un seul tableau, mais d'un triptyque tout entier, d'une œuvre archi-naïve, originale au possible, la plus ancienne peut-être que possèdent les collections de Colmar. En admettant que Schongauer eût seize à dix-huit ans à l'époque où il la peignit, elle remonterait à 1446 environ.

On me demandera, sans doute, comment il se fait que ce précieux retable ait échappé jusqu'ici à l'attention des nombreux critiques, aux investigations des historiens de l'art qui, depuis tant d'années,

viennent visiter ces collections; comment il se fait qu'il n'ait jamais été mentionné dans aucun catalogue; qu'on ait passé si longtemps à côté de lui sans le remarquer. La réponse est toute simple. Ce précieux triptyque, inconnu de tout le monde, était enfoui depuis un temps immémorial dans quelque galetas de l'ancienne et de la nouvelle bibliothèque de la ville, comme un de ces produits sans nom et sans valeur, indignes de voir la lumière. Fort heureusement, il n'a point matériellement souffert de cet abandon : sauf une fente longitudinale dans le panneau du milieu, sa conservation est aussi parfaite qu'on peut la désirer.

Lorsque, il y a six ans, le Comité de la Société Schongauer s'est occupé du remaniement du musée, en groupant dans le chœur toutes les œuvres d'artistes primitifs, M. Thomas, bibliothécaire de la ville, se rappela l'existence de ce triptyque abandonné dans un coin des Unterlinden et s'empressa de le mettre à la disposition du comité qui le plaça dans la collection des anciennes peintures allemandes. Depuis lors, je me suis souvent senti attiré par ces naïves et grotesques figures découpant, sur le fond d'or gaufré, leurs silhouettes étranges. Il y avait là-dessous une énigme à déchiffrer. J'ai tenté résolûment de dégager l'inconnue. A vrai dire, cela n'était pas bien difficile. Tout en oubliant de signer ses tableaux, le Beau Martin y met sa griffe à lui, qui n'est pas précisément la griffe du lion, mais qui se révèle aux initiés par une foule de particularités saillantes. Elles se reproduisent invariablement dans toutes ses œuvres, en y apposant leur cachet original.

A en juger par l'incorrection du dessin, par la forme primitive de la composition, c'est là l'œuvre d'un adolescent, d'un vrai bachelier cherchant sa voie à tâtons, mais imbu déjà de cette formule hiératique qui emprisonne sa pensée et s'imposera fatalement à son pinceau comme à son burin pendant toute sa carrière d'artiste. Ce retable est comme la chrysalide informe d'où sont sortis plus tard de brillants papillons.

Schongauer avait une passion pour les fraises et pour les plumes de paon. Il en a mis partout. Voyez plutôt l'*Ange de l'Annonciation* dont les ailes sont formées de plumes de paon vert et or, voyez encore le parterre de fraisiers dans le tableau *la Vierge adorant l'enfant*, dans celui de la fameuse *Vierge aux roses*, de Saint-Martin. Eh bien!

ces mêmes détails se retrouvent dans le triptyque dont je vais analyser la composition, en faisant ressortir les signes caractéristiques de la manière du maître.

Cette composition est, en grande partie, légendaire. Le tableau du milieu, divisé en six compartiments, représente la légende de Saint-Georges martyrisé sous Dioclétien. Dans les figures des tortionnaires on reconnait déjà les masques grimaçants que le peintre a stéréotypés plus tard dans ses tableaux de la Passion. Nous y voyons poindre tous les originaux qui ont servi à former les clichés de ses compositions ultérieures, nous retrouvons partout les mêmes mains longues, effilées en fuseaux qu'il a constamment données à tous ses personnages.

Sur la face du volet de droite (côté de l'Évangile), l'artiste a peint en trois compartiments, la naissance de Saint-Jean le Précurseur, la décollation, la scène où Salomé présente la tête du supplicié à Hérode Antipas. La naissance de Saint-Jean est particulièrement naïve. C'est un intérieur bourgeois du xve siècle. La mère est couchée dans un lit de sapin, recouvert d'un plumeau à ramages coloriés, et présente son enfant à un ange qui lui sert un plat de fraises et de cerises. Tout à côté une servante est occupée à lessiver, dans un vulgaire baquet de sapin, le linge de l'accouchée.

Au revers du même volet nous voyons le baptême de Jésus dans le Jourdain. A droite et à gauche de la scène, deux anges dont l'un, celui de droite, est le type primordial de l'*Ange de l'Annonciation :* ses ailes sont en plumes de paon et la coupe de sa figure offre l'analogie la plus frappante avec celle de l'ange dont je viens de parler. En avançant cette opinion, je ne pense point qu'elle puisse être sérieusement contredite par des connaisseurs plus autorisés. Détail essentiel : le parterre est parsemé de fraisiers et d'autres menues plantes. Dans le ciel on voit le Père éternel sous cette forme clichée que nous connaissons et qui est invariablement la même dans tous les tableaux subséquents de Schongauer. Le compartiment du dessous représente la Vierge et l'Enfant entourés de divers saints personnages.

Le volet de gauche (côté de l'Épître) nous offre quatre sujets. Sur la face, Saint-Jean l'Évangéliste écrivant l'Apocalypse dans l'île de Pathmos. Devant lui, un roc escarpé et l'aigle symbolique. Pour

faire contraste, une compagnie de canards domestiques barbote dans la mer qui ferme l'horizon. Est-ce assez naïf? Sur le premier plan, une végétation luxuriante, mais qui n'a rien d'oriental. Des fraises, toujours des fraises et une foule de menues plantes très-agréablement détaillées. Au-dessous de ce tableau, le martyre de Saint-Jean sous Domitien. Au revers, Saint-Georges à cheval (un cheval de bois) tuant le dragon et plus bas le Christ en croix, Saint-Jean et les Saintes femmes. Ces dernières offrent des types et des costumes tout à fait analogues à ceux qui se remarquent dans les sujets de la Passion de Schongauer.

D'où nous vient ce grand triptyque si longtemps oublié et si curieux comme première manifestation d'un talent qui s'est magnifiquement transformé après avoir donné sa première note dans cette œuvre où sont contenues en germe les tendances et la manière d'un maître original? Il provient sans doute d'une des églises conventuelles de Colmar, probablement du couvent des Unterlinden, dont les sœurs avaient pour patron Saint Jean-Baptiste.

CHAPITRE VIII

Rôle attribué à Schongauer dans l'invention de la gravure au burin. Opinion de MM. Passavant, Ch. Blanc et H. Delaborde. — Maso Finiguerra le nielleur. — Découverte de l'impression des planches gravées. — Recherches de l'abbé Zani. — La *Paix* de Finiguerra. — Les plus anciennes gravures italiennes, allemandes et flamandes. — Un mot sur les estampes à sujets profanes de Schongauer. — Plaques d'argent gravées par Schongauer, connues sous le nom de *Paix* ou d'*Agnus Dei*. Collection de ce genre au musée de Bâle. Épreuves qui en ont été tirées. — Médaillons provenant d'un chapelet.

Il me reste à dire un mot du rôle qu'on attribue à Schongauer dans l'invention de la gravure au burin. Peu de questions d'art ont été controversées autant que celle-ci. Les Flandres, l'Allemagne, l'Italie se disputent l'honneur d'avoir donné naissance à cet art merveilleux de la gravure qui suivit de près l'invention de l'imprimerie, qui servit à répandre dans le monde intellectuel, à des milliers d'exemplaires, la reproduction des tableaux de maîtres, qui ajouta

un fleuron de plus à cette couronne, si brillante déjà, des arts plastiques. L'amour-propre allemand a revendiqué pour son pays cette gloire que l'abbé florentin Zani prétendit avoir, définitivement et sans conteste, attachée au nom de son compatriote, l'orfévre-nielleur Tomaso Finiguerra.

Il est curieux d'étudier les pièces du procès. L'intérêt qui s'y attache est trop vif pour que je résiste au désir de les mettre sous les yeux de mes lecteurs.

Écoutons d'abord Passavant, l'auteur du *Peintre-graveur* (1). Après avoir rappelé l'opinion fort accréditée et fort ancienne que Martin Schongauer inventa l'art de la gravure au burin en 1442, que peut-être il le rapporta des Pays-Bas où l'on a conservé, dans l'ancienne collection des Stadthouders d'Amsterdam, de remarquables gravures de Van Eyck, il cite le passage suivant de Bernard Jobin, de Strasbourg, dont l'ouvrage : *Accurata effigies pontificum maximorum* a été édité à Strasbourg en 1573 :

« George Vasari a attribué l'invention de la gravure à un Florentin, Maso Finiguerra, qui a vécu en 1470 (il aurait dû dire 1460), « alors pourtant qu'il est plus que certain qu'un artiste de la haute « Allemagne (*ein Hochdeutscher*), nommé Martin Schœn, a mis cet « art pour la première fois en pratique et en renom, après avoir été « stimulé vers l'exercice de cet art, en l'année 1430, par ses deux « maîtres dont l'un s'appelait Luprecht Rüst. » (Voir FIORILLA, *Petits écrits*, II, p. 329.)

Je dois dire que Passavant ne semble pas avoir une foi robuste dans les assertions de Jobin en matière d'histoire artistique, et que surtout il n'admet point que le *Formschneider* Luprecht Rüst ait été professeur de Schongauer ; mais il se borne à noter cette circonstance que déjà à l'époque où vécut cet écrivain, s'était accréditée l'opinion que notre peintre avait inventé l'art de la gravure au burin ; qu'à l'exemple de Wimpheling il désigne le maître sous le nom de *Martin Schœn* et non point *Schongauer*, ce qui prouve qu'on le désignait tantôt sous l'un tantôt sous l'autre de ces noms.

L'*Artiste* (*Revue de Paris*), publié par M. Arsène Houssaye, con-

(1) *Beitræge zur Kenntnisz der alten Maler-Schulen Deutschlands,* J. D. PASSAVANT, *Kunstblatt*, N° 41, 20 août 1846.

tient dans son numéro du 20 juillet 1845, un article sur les *nielles* qui conteste cette invention à l'Allemagne et l'attribue à l'orfévre florentin Maso Finiguerra. « C'était, dit l'auteur de l'article, une tradition en Italie que, dix ans environ avant que les estampes de Schongauer eussent vu le jour en Allemagne, l'art de l'*impression* avait pris naissance à Florence, dans l'atelier du plus célèbre orfévre de l'époque, Tomaso Finiguerra. » Cet orfévre était, à la fois, dessinateur, ciseleur et sculpteur, très-habile surtout dans l'art de nieller, c'est-à-dire de graver sur or et sur argent des dessins dans le creux desquels il infusait un émail noir qui faisait ressortir vivement le trait et lui donnait l'effet d'un dessin au crayon noir. Le hasard, ce complice ordinaire des inventeurs, favorisa la découverte de l'impression des nielles sur papier. La tradition veut, que, dans l'atelier de Finiguerra, le hasard se présenta sous la forme d'une blanchisseuse qui déposa par mégarde un paquet de linge humide sur une planche fraîchement niellée dont l'empreinte se reproduisit sur le linge. L'artiste, frappé à la vue de cette empreinte, songea que le papier humide ferait le même effet, et l'impression de la gravure sur papier fut inventée. La légende, si elle n'est vraie, est au moins ingénieuse et nous la retrouvons, un peu autrement habillée, au berceau de la lithographie.

La preuve authentique manquait. C'est l'abbé Zani, conservateur du Cabinet des estampes de Parme, qui s'est chargé de la fournir. Poussé par son désir d'élucider la question, il vint à Paris en 1797, visiter le Cabinet des estampes et se fit représenter les portefeuilles les plus précieux de la collection. Ici, laissons parler l'*Artiste*, auquel j'emprunte ces détails : « Il y avait à peine quelques jours que Zani avait commencé ses recherches, lorsqu'au milieu d'une feuille sur laquelle étaient attachées douze ou quinze gravures fort anciennes, il en aperçoit une qui frappe particulièrement son œil exercé. Il croit la reconnaître et cependant jamais il n'a vu sa pareille; mais tout à coup un trait de mémoire vient l'éclairer. Ce n'est pas en estampe, ce n'est point sur le papier qu'il a vu cette Vierge agenouillée recevant une couronne, et ces figures de saints rangées symétriquement de chaque côté. C'est sur une plaque d'argent, sur une *Paix* (1) gravée

(1) On donne le nom de *Paix* à de petites plaques en métal qui sont en usage à la

et niellée par Tomaso Finiguerra pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Florence. C'est dans cette église qu'il a vu, il y a quelques années, le type de cette gravure qu'il a maintenant sous les yeux. Voilà donc la preuve que Finiguerra a imprimé des estampes; voilà la tradition italienne justifiée : car, pour comble de bonheur, cette Paix de Finiguerra se trouve avoir une date certaine. Le registre des administrateurs de l'église de Saint-Jean-Baptiste atteste qu'elle fut terminée, livrée et payée 60 florins 6 livres et 1 denier, l'an 1452. La découverte de ce petit morceau de papier allait donc mettre à néant les prétentions de l'Allemagne. »

Suit une affirmation catégorique de l'auteur de l'article ainsi formulée : « Toutes les incertitudes sont fixées, et c'est un fait officiel, depuis quelques années, aux yeux de tous les artistes et amateurs, que l'art de l'impression a pris naissance à Florence, l'an 1452, dans l'atelier de Tomaso Finiguerra (1). »

Il n'est pas sans intérêt de mettre en regard de cette affirmation les données recueillies par Passavant, dans son *Peintre-graveur*, et qui tendent à attribuer aux artistes allemands la priorité de l'impression des estampes gravées. Voici le résumé de son opinion :

D'après Vasari, il se passa dix ans avant que Baccio Baldini, le plus ancien des graveurs au burin d'Italie, n'eût l'idée d'appliquer ce procédé à la multiplication des épreuves tirées d'une planche gravée. La plus ancienne épreuve datée que l'on connaisse de lui, est de 1465 (2).

Mais le hasard a fait découvrir récemment une série d'estampes allemandes portant une date antérieure. Ainsi M. Renouvier, de Montpellier, possède dans sa collection une gravure portant le millésime de 1446, représentant la *Flagellation de N.-S.* Elle fait partie

messe des grandes fêtes, pendant qu'on chante l'*Agnus Dei*. Leur nom vient de ce que, baisée d'abord par le célébrant, cette plaque est ensuite présentée à chacun des ecclésiastiques avec ces paroles : *Pax tecum*.

(1) Une autre Paix attribuée à Finiguerra et qui représente l'*Annonciation et l'Adoration des mages*, a été reproduite en *fac-simile* par la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre 1865, page 344). C'est un spécimen fort curieux de la manière de l'orfèvre florentin. Il appartenait à M. Emile Galichon et a été vendu, après son décès, à l'hôtel Drouot, au mois de mai 1875, pour la somme de 4,100 francs.

(2) PASSAVANT, *Le Peintre-Graveur*, t. I, p. 197.

d'une suite de sept estampes de la Passion exécutées par un maître de la Haute-Allemagne.

Dans la collection de M. T. O. Weigel, à Leipzig, se trouve une estampe avec le millésime de 1451, signée P. et représentant la Vierge entourée de quatre chœurs d'anges.

La date de 1457 se trouve empreinte sur une gravure de la *Cène* faisant partie d'une série de 37 pièces de la Passion conservées au Musée britannique.

Dans la Bibliothèque de Dantzig se trouve une gravure allemande de 1458 représentant la *Décollation de Sainte-Catherine.*

Passavant multiplie les citations de ce genre et ajoute qu'il ne peut y avoir de doute, qu'à côté de ces gravures il n'en existe beaucoup d'autres d'une date aussi reculée, mais dont il est impossible de fixer l'époque, dépourvues qu'elles sont de millésimes; qu'à ces dernières appartiennent notamment plusieurs gravures de Martin Schongauer.

Notons aussi l'opinion émise par M. Charles Blanc dans son remarquable ouvrage : la *Grammaire des arts du dessin.* « On observa, dit-il, que la fortune, par une attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et, comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre tirées par Finiguerra existent encore, l'une à Gènes dans la collection Durazzo, l'autre au British Museum, à Londres... Coïncidence merveilleuse ! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite *à quarante-deux lignes*, le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent. »

On voit que cette question de priorité a beaucoup occupé les érudits. Des découvertes nouvelles, amenées par d'heureux hasards dans notre siècle d'investigations curieuses, pourront peut-être en-

core faire pencher la balance tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Ce qui ressort de toutes ces recherches pour l'observateur impartial, c'est que les origines de l'impression des estampes datent, d'une manière certaine, des environs de l'année 1450, et que les nielleurs italiens et allemands ont eu, presque en même temps, la chance heureuse de découvrir les moyens d'impression qui ont offert aux productions de l'art les ressources de vulgarisation dont elles étaient privées jusqu'alors.

La question a été reprise tout récemment par M. le vicomte Henri Delaborde, le savant conservateur du Cabinet des estampes de Paris, dans le volume qu'il vient de publier sous ce titre : *le Département des estampes à la Bibliothèque nationale*. Après avoir donné dans tous ses détails l'historique de la découverte de l'abbé Zani, il discute, avec l'autorité qui s'attache à son talent de critique, les opinions contraires qui s'étaient produites depuis cette découverte : il n'admet point que certains essais de grossière imagerie, tels que *la Flagellation*, portant la date de 1446, décrite par M. Renouvier, et *la Vierge* de 1451, qui faisait partie de la collection Weigel, puissent intéresser l'art proprement dit. « L'épreuve de *la Paix*, que possède la collection de France, ajoute-t-il, n'en est et n'en demeure pas moins le plus ancien monument de l'art, comme Finiguerra est en réalité l'inventeur de la gravure, puisqu'il a su, le premier, en révéler les ressources et élever un simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau... Que *la Paix*, de Florence, si l'on n'a égard qu'à la stricte chronologie, ne doive pas être considérée comme une œuvre absolument sans précédents, comme le spécimen unique des essais primitifs du métier, cela est possible. Toujours est-il qu'aucune des tentatives antérieures ou contemporaines, aucune pièce, allemande ou non, appartenant à la période des incunables, ne permettrait de soupçonner ce que nous montre cette estampe si justement célèbre. »

Ce précieux incunable, dont la composition est magistrale et où se sent le souffle de la renaissance italienne, est encadré sous verre, dans un petit triptyque en bois sculpté, avec quatre autres planches remontant aux origines de l'art de l'impression.

Le nom de notre maître colmarien s'attache donc aux origines de l'art de la gravure au burin. Il fut un de ces vaillants lutteurs qui

surgirent vers le milieu du xve siècle, époque féconde, période de mouvement irrésistible où le génie humain, s'affranchissant des entraves du passé, créa ces magnifiques instruments de propagation de la pensée qui s'appellent l'imprimerie et la gravure.

A son origine, l'art de la gravure s'était renfermé presque exclusivement dans le cercle des sujets religieux. Martin Schongauer rompit rarement avec ces traditions pour traiter des sujets profanes. Une de ses estampes représente un paysan conduisant sa famille au marché. Il mène par la bride le cheval sur lequel est assise sa femme ayant un petit garçon en croupe ; une autre nous montre un meunier poussant devant lui un âne bâté ; sur une troisième il a représenté une querelle d'apprentis-orféves (1).

Ses compositions dans ce genre ont beaucoup de naturel, une grande vérité d'expression. Le sentiment du comique se fait jour parfois dans des sujets plus sévères, par exemple dans les scènes de la Passion où il représente les bourreaux avec des mines presque caricaturales. A ce genre se rattache le tableau de la *Descente aux enfers*, qui fait partie de la collection de l'école de Schongauer, au musée de Colmar ; nous y voyons figurer un démon vert, à la face particulièrement hideuse, et qui, pour comble de grotesque, porte dans sa région caudale une figure grimaçante au milieu de laquelle la queue forme trompe.

Schongauer devait être aussi un habile nielleur. A l'exemple des orféves italiens, il exécuta pour les églises des plaques d'argent gravées, connues sous le nom de *paix* ou d'*Agnus Dei*. Dans son rapport sur les opérations de la Société Schongauer, pendant les années 1848 et 1849, M. Hugot nous apprend que la Bibliothèque de Bâle possède deux de ces *agnus* ou plaques rondes en argent provenant du trésor de l'ancienne cathédrale ; que Martin Schongauer les avait gravées au burin, vraisemblablement pour les nieller, mais que l'émail noir ou *nigello* n'a pas été incrusté dans les sillons de la gravure. M. le docteur Gerlach, bibliothécaire de cette ville, en a fait tirer des exemplaires imprimés en noir comme une gravure ordinaire ; il a offert à la Bibliothèque de Colmar deux de ces estampes, qui, ajoute M. Hugot, bien qu'elles ne soient point les premières,

(1) FORSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. II, p. 192. Une épreuve de cette gravure a été adjugée, à la vente Galichon, au prix de 300 francs.

ont toute la fraîcheur et toute la netteté d'une épreuve avant la lettre.

Passavant parle en détail de ces gravures sur plaques d'argent, conservées dans la collection de Bâle, et qui sont plus nombreuses que ne l'indique M. Hugot. « Ces gravures qui, en partie, semblent



appartenir au maître lui-même ou ont été, du moins, faites dans son atelier, d'après ses dessins et sous sa direction, sont exécutées sur dix-neuf planches de forme ronde, deux grandes et dix-sept petites, dont on a tiré quelques épreuves à une époque très-récente. »

Deux de ces gravures, *Jésus sur le mont des Olives* et la *Prise de Jésus-Christ*, se trouvent sur les deux côtés d'un médaillon en

argent qui, d'après Bartsch, aurait contenu le sceau de la ville de Colmar. Mais, comme le fait observer M. Passavant, ce médaillon ne forme point une boîte; ce sont deux plaques jointes par un cercle orné qui paraît avoir été suspendu à un ostensoir. Peut-être cette pièce d'orfévrerie était-elle un écrin destiné à contenir des hosties.

Les dix-sept petites plaques ou médaillons d'argent gravés sortent évidemment de l'atelier de Schongauer, et représentent des sujets tirés de la vie du Christ, de la Vierge et des apôtres. Le style du dessin et de la composition, ainsi que le gracieux caractère des têtes de Vierges, ne laissent aucun doute à cet égard, toujours d'après l'opinion du célèbre historiographe de la gravure. Elles ont été gravées pour un chapelet, ainsi que l'indique une ouverture oblongue destinée à y passer un cordon. Elles sont d'une remarquable finesse, et, en les regardant avec attention, on est confondu d'admiration devant la merveilleuse dextérité de la main, servie par un organe visuel d'une grande puissance. Schongauer a réalisé ce tour de force de faire tenir chaque scène de la Passion, avec ses nombreux personnages, sur un petit médaillon, grand à peine comme un pain à cacheter; et ce qu'il y a de vraiment surprenant, c'est qu'il a su rester lui-même dans cette œuvre lilliputienne, lui infuser sa personnalité, qui y apparaît comme figée dans un moule immuable. Je n'ai pu résister à la tentation de les reproduire ici, et je remercie M. His-Heusler, conservateur du Musée de Bâle, d'avoir bien voulu mettre à ma disposition les empreintes de ces médaillons, que j'ai dû copier à la plume pour les graver en relief avec la complicité du soleil. La planche que j'offre à mes lecteurs est donc une transposition du creux au relief, d'une gravure en taille-douce en un cliché typographique. Les revers de ces médaillons sont ornés de fleurs et de rosaces : mon fac-simile reproduit trois de ces revers.

La direction du Musée de Bâle en a fait tirer, en 1858, quelques épreuve sur papier de Chine, qui ont été données aux principales collections de gravures de l'Europe : elles ne sont point destinées à passer dans le commerce.

CHAPITRE IX

Estampes de Schongauer, décrites par Bartsch, Passavant et Heinecke. — Le *Portement de croix*. — Le *Spasimo* de Raphaël. — *Saint-Antoine tourmenté par les démons*, reproduction faite par Michel-Ange. — Albert Durer a emprunté à Schongauer son plus beau type de Vierge. — Le Musée de Colmar ne possède que quelques estampes du maître. — Ni chronique ni anecdote sur Schongauer : rien de sa vie intime.

L'œuvre gravé de Schongauer est considérable. D'après Bartsch, les pièces authentiques, celles qui peuvent lui être attribuées avec certitude, sont au nombre de 116, dont 87 représentent des sujets religieux, quatre des scènes familières, quatre des animaux et 21 des motifs d'orfévrerie ou d'ornements. On lui attribue encore la gravure sans marque *le Mari subjugué par sa femme*, qui rentre tout à fait dans sa manière, et *la Décollation de Sainte-Catherine*, dont nous avons parlé plus haut.

Les estampes du maître ont été décrites par M. de Heinecke, dans ses *Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen*, par MM. Bartsch et Passavant dans leur *Peintre-graveur*. Il ne peut entrer dans le plan de cette notice de reproduire, même sommairement, les descriptions des pièces les plus intéressantes.

Comme tous les grands artistes, Schongauer subit l'influence de modifications successives qui se reflètent dans ses œuvres aux diverses époques de sa vie. Les œuvres de sa jeunesse se ressentent des influences d'écoles où domine le goût flamand : elles sont plus froides que celles de l'âge mûr où le burin, conduit par une main plus libre et un sentiment plus personnel, creuse des tailles plus profondes, donne plus de valeur aux contrastes d'ombre et de lumière, et affirme nettement l'individualité de l'artiste maître de son procédé.

Parmi les pièces capitales de notre artiste, il faut citer le *Portement de croix*, cette page magnifique qui a inspiré à M. Waagen, conservateur du Musée de Berlin, la réflexion suivante : « Je suis convaincu que Raphaël emprunta au Beau Martin, pour son célèbre tableau le *Spasimo*, la figure du Christ succombant sous le poids de

la croix, et se soutenant sur sa main droite. Comme Raphaël a dû connaître de bonne heure les gravures de Martin Schœn, dans l'atelier de son maître Le Pérugin, il est naturel de supposer que cette figure a dû frapper son esprit encore jeune (1). » Mais, d'après M. Emile Galichon, cette opinion est difficilement soutenable; si l'on compare les deux Christs, tels que Raphaël et Schongauer les comprirent, dans la même position, on sent de suite combien est grande la différence des idées et du style dans les deux écoles. « Chez le maître allemand, dit-il, la figure du Sauveur du monde manque de cette unité qui donne tant de grandeur au maître italien; la tête, vue de face, s'attache mal au corps représenté de profil; la ligne courbe du dos donne au Christ quelque chose d'humble et de trop humain qui sied mal à la divinité. Chez Raphaël, au contraire, la noble figure du Christ, admirable d'ensemble, se présente toute de trois quarts et la belle ligne droite du dos conserve à son Christ toute la dignité d'un Dieu qui se sacrifie. »

Il faut citer encore, parmi les meilleures estampes du maître : *Le Christ en croix* (N° 25 du catalogue de Bartsch), *La Mort de la Vierge* (N° 33), pièce exécutée dans le genre du tableau possédé par M. Beaucousin ; *Saint-Antoine tourmenté par des démons* (N° 47). Vasari nous apprend que cette estampe fut tellement appréciée par Michel-Ange qu'il la reproduisit sous la forme d'un dessin colorié; *Saint-Jacques le mineur* (N° 53), gravure qui passe pour être la dernière du maître et qui est d'une extrême rareté; *Les Vierges sages et les Vierges folles* (N°s 77-86), qui ont été copiées par Israël Van Mechenen.

Plusieurs graveurs français se sont inspirés de la manière de Schongauer ou ont imité ses estampes dans la gravure des sujets qui ornent les livres d'heures édités par Gilles Hardouin et Ambroise Girault.

Albert Durer aussi, le grand maître allemand, s'est inspiré quelquefois du style de Schongauer : il lui a emprunté, notamment, le plus beau type de Vierge que le maître colmarien ait conçu, celle qui figure dans son estampe *La Fuite en Egypte* (N° 7. Bartsch) (2).

(1) WAAGEN, *Trésors de l'art de la Grande-Bretagne.*
(2) E. GALICHON, *Gazette des Beaux-Arts*, t. III, p. 328.

Faut-il le dire ? Le musée de Colmar, si riche en œuvres peintes de l'école de Schongauer, est réduit à ne pouvoir exhiber aux curieux que quelques petites estampes portant le monogramme du maître. Elles représentent des sujets de la Passion. Un peu de bonne volonté, doublée d'une certaine dose de persévérance, suffirait cependant pour réunir peu à peu un groupe plus nombreux. Les estampes de Schongauer ne sont pas tellement clairsemées qu'il ne soit pas possible de s'en procurer quelques bonnes épreuves, en France ou à l'étranger. C'est là une question de dignité pour le musée de Colmar qui doit tenir à honneur de compléter les éléments d'esthétique qui permettent d'envisager dans tout son jour l'œuvre de cet homme qui a laissé une trace si brillante dans l'art. Mais il est juste d'ajouter que la question de dignité se subordonne à une question de finances : car, à considérer les prix exorbitants qu'atteignent aujourd'hui les estampes du maître, il faudrait un vrai capital pour s'en procurer quelques-unes.

Je crois avoir consciencieusement analysé les opinions et les recherches des critiques les plus autorisés qui ont étudié cette personnalité d'artiste. Mon travail n'a pas la prétention d'être autre chose qu'un petit résumé, un guide pour les personnes qui veulent se rendre compte de l'état le plus récent des données acquises, des notions recueillies sur le maître colmarien. Passavant, cet infatigable mineur, qui a découvert tant de filons précieux dans les couches historiques de l'art, a élargi la voie où étaient entrés ses émules. A-t-il dit le dernier mot ? Il faut espérer que non. Le champ d'exploration sera parcouru, sans doute, par d'autres encore, et le hasard, ce puissant auxiliaire des chercheurs, nous réserve peut-être des surprises, des données nouvelles qui dégageront tout entière la noble figure dont j'ai essayé de crayonner quelques lignes.

Nous connaissons, de l'œuvre de Schongauer, ce qui a survécu à l'action destructive du temps et des hommes : de sa vie intime, rien n'a transpiré jusqu'à nous. Ce grand artiste, qui a tant produit, a-t-il passé, comme bien d'autres, et des plus illustres, par les épreuves navrantes qui sont la pierre de touche du génie et, parfois, le calvaire du talent ? Pas une chronique, pas une anecdote, pas un mot de correspondance émané de lui, pour nous découvrir un coin de son existence privée. Contentons-nous du rayonnement de sa

pensée dans ses œuvres : nous nous consolerons de n'y point trouver le repoussoir d'une vie agitée, à l'exemple de celui qui jette une ombre si mélancolique sur la carrière d'Albert Durer, cet autre grand artiste qui vécut martyr d'une Xantippe.

CHAPITRE X

Une des plus belles œuvres de la collection colmarienne. — Maître inconnu. — Attribution à Mathias Grunewald, d'Aschaffenbourg, et à Hans Baldung Grien. — Triptyque de neuf tableaux provenant de l'église des Antonites d'Issenheim. — Caractère fantaisiste de ces compositions. — *Tentation de Saint-Antoine.* — *Saint-Antoine et Saint-Paul dans la solitude. Nativité.* — *Le Christ en croix.* — La *Predella* ou *Mise au tombeau.* — L'*Annonciation.* — L'*Ascension.* — Figures en pied de *Saint-Antoine* et de *Saint-Sébastien;* ornements en grisaille.

Nous voici en présence d'une des œuvres les plus remarquables du musée, de la plus remarquable peut-être, soit dit sans ternir l'auréole qui brille sur le nom de Martin Schongauer. Ici encore nous sommes en face d'une de ces personnalités d'artiste qui n'a pas daigné signer sa splendide composition. Ici encore il nous faut naviguer en pleine tradition. Cela n'est certes pas facile, au milieu des opinions contradictoires qui la hérissent. Essayons, toutefois, de dégager l'inconnue et laissons-nous un peu aller à la dérive avec les critiques qui ont longuement disserté sur l'origine des tableaux que le catalogue attribue à Mathias Grunewald d'Aschaffenbourg. Nous sommes ici en pleine renaissance et les réminiscences gothiques ne sont plus guère perceptibles. Ces peintures, dit le catalogue, ont été exécutées de 1493 à 1516. Elles proviennent de l'église des Antonites d'Issenheim (Haut-Rhin) où elles ornaient le maître-autel, ce chef-d'œuvre de sculpture en bois polychrome que le musée est fier de posséder.

L'auteur de ces peintures était, certes, un fantaisiste de premier ordre. Il avait jeté le froc du moyen âge pour marcher, libre et dégagé, dans une voie toute autre que celle suivie par le Beau Martin. A côté d'un vrai talent comme dessinateur, il avait, comme coloriste, le sentiment vrai de la nature : il préludait à Hans Holbein par le fini merveilleux de son coup de pinceau. Sa *Tentation de Saint-*

Antoine est aussi étrangement accentuée que celle de Callot. Ses Vierges et ses gloires célestes rayonnent dans une atmosphère lumineuse et riante. Son calvaire est terrifiant d'expression. Il avait, à un haut degré, la science des contrastes.

L'œuvre de ce maître, au musée de Colmar, se compose de neuf tableaux de grande dimension, formant triptyques et peints sur bois. Commençons par les décrire, sauf à mettre ensuite en présence les appréciations des auteurs qui ont écrit sur l'histoire de l'art.

Singulière tentation que celle de ce pauvre Saint-Antoine. Ce grouillement de monstres sataniques qui l'entourent, ces larves, ces vampires, ces êtres hybrides, produits d'une imagination délirante, qui s'acharnent sur le malheureux anachorète, sont plutôt faits pour mortifier sa chair que pour l'induire en tentation. C'est quelque chose comme un sabbat infernal ou comme l'antre de la pythonisse, un horrible mélange de formes où le grotesque désopilant le dispute à la laideur repoussante ; des démons couverts de pustules et suintant la morve, des animaux impossibles tels qu'il s'en trouve dans le sous-sol antédiluvien. Au milieu de ce hideux fouillis, le saint homme est étendu exténué, criblé de coups et de morsures. Un démon, transformé en oiseau de proie, le frappe d'un gourdin. Dans le fond, une cabane en ruines : sur les poutres gambade une foule de lutins ; au sommet de la composition la figure bienveillante du Père éternel semble imposer silence aux génies malfaisants. Tout cela est peint avec une vigueur d'imagination peu commune. On dirait un cauchemar vivant, tant la composition est excentrique, et cependant elle plaît par le fini merveilleux du travail, par l'éclat incomparable du coloris, que le temps, depuis près de quatre siècles, n'a pas terni. L'artiste a-t-il voulu, sous cette forme étrangement symbolique, nous peindre l'enfer moral, les épreuves douloureuses qui martèlent l'âme humaine, les misères, les illusions, les cruelles peines du cœur, tout ce cortége de souffrances par lesquelles doit passer l'âme d'un élu pour se purifier ? Sa formule est cruelle, mais elle s'explique par les préoccupations de l'époque, par ces traditions encore vivantes du moyen âge qui voyait le démon partout (1).

(1) Dans un coin du tableau on lit cette inscription : UBI ERAS IHESU BONE, UBI ERAS, QUARE NON AFFUISTI UT SANARES VULNERA MEA,



SAINT-ANTOINE TOURMENTÉ PAR LES DÉMONS.

Peinture attribuée à Math Grunewald? (*Musée de Colmar.*)



SAINT-ANTOINE CHEZ SAINT-PAUL L'ANACHORÈTE.
Peinture attribuée à Math. Grunewald? (*Musée de Colmar.*)

Pour faire contraste avec cette page grimaçante, l'artiste lui a donné pour pendant une scène d'un calme ravissant : *Saint-Antoine et Saint-Paul dans la solitude.* Cette solitude est tout simplement un merveilleux paysage, d'un réalisme puissant, que ne dépare aucune teinte conventionnelle, une nature de bon aloi, prise sur le vif, et magistralement rendue, toutefois avec une certaine tournure fantasque qui paraissait être dans le tempérament du peintre. Entre deux rochers moussus solidement plantés sur le premier plan, le regard plonge dans une campagne riante où serpente un cours d'eau, à travers des prés plantureux, semés d'arbres. Les deux vénérables vieillards sont assis au bord d'une source, Saint-Antoine vêtu d'une longue tunique violette, Saint-Paul demi-nu, à peine couvert d'un vêtement tissu de roseaux : à leurs pieds une biche artistement peinte en raccourci. Près de la source on voit des plantes et des fleurs. Un corbeau apporte deux pains pour nourrir les anachorètes. Cette œuvre hors ligne nous révèle les mêmes qualités d'exécution qui distinguent la page précédente. Le fini du travail est poussé jusqu'au point de reproduire les poils des bras et des jambes des deux vieillards. La perspective aérienne est traitée de main de maître. Une tonalité chaude et brillante enveloppe l'œuvre entière qui est supérieure, comme exécution, aux tableaux de Schongauer et de son école. On sent ici un novateur versé dans les règles de l'art, mais dont le talent d'expression faiblit un peu quand il touche à la figure humaine. Les types de ses personnages sont, en effet, loin d'être beaux. Ses figures de Vierges sont même laides, mais il circule dans ses compositions une telle intensité de vie, une telle puissance de coloris, une telle sûreté de dessin, qu'on les admire quand même.

Voici, par exemple, au revers du panneau précédent, une *Vierge à l'Enfant* ou une *Nativité* qui nous révèlent, sous un jour nouveau, le talent du peintre de la *Tentation.* A droite, la Vierge amplement drapée est assise au milieu d'un paysage montueux où l'on croit reconnaître l'ancien couvent des Antonites d'Issenheim. Si la figure de la Vierge laisse beaucoup à désirer, ce défaut est racheté par les qualités d'exécution qui distinguent l'Enfant divin. Il semble formé d'une substance éthérée qui rayonne, jette son reflet sur les objets d'alentour et paraît rendre diaphanes les doigts de la mère qui le

soutient. Au-dessus des nuages, dans une perspective très-éloignée, Dieu le Père trône au milieu d'une légion d'anges. Un rideau peint sur la jonction des deux battants divise le tableau en deux scènes. Aux pieds de la madone on voit un rosier en fleurs, un berceau, un cuveau et un vase.

Le panneau de gauche représente un portique d'une architecture gothique flamboyante, entremêlée de guirlandes de fleurs. Des chœurs d'anges jouent de divers instruments et glorifient le Seigneur d'avoir donné le Sauveur au monde ; partout voltigent des légions célestes. Le dessin des figures est loin d'être irréprochable, mais l'ensemble présente un effet satisfaisant. Cette scène céleste, opposée à la scène terrestre, frappe par sa facture originale ; elle dénote la souplesse d'imagination du peintre qui semble se jouer des difficultés de la composition.

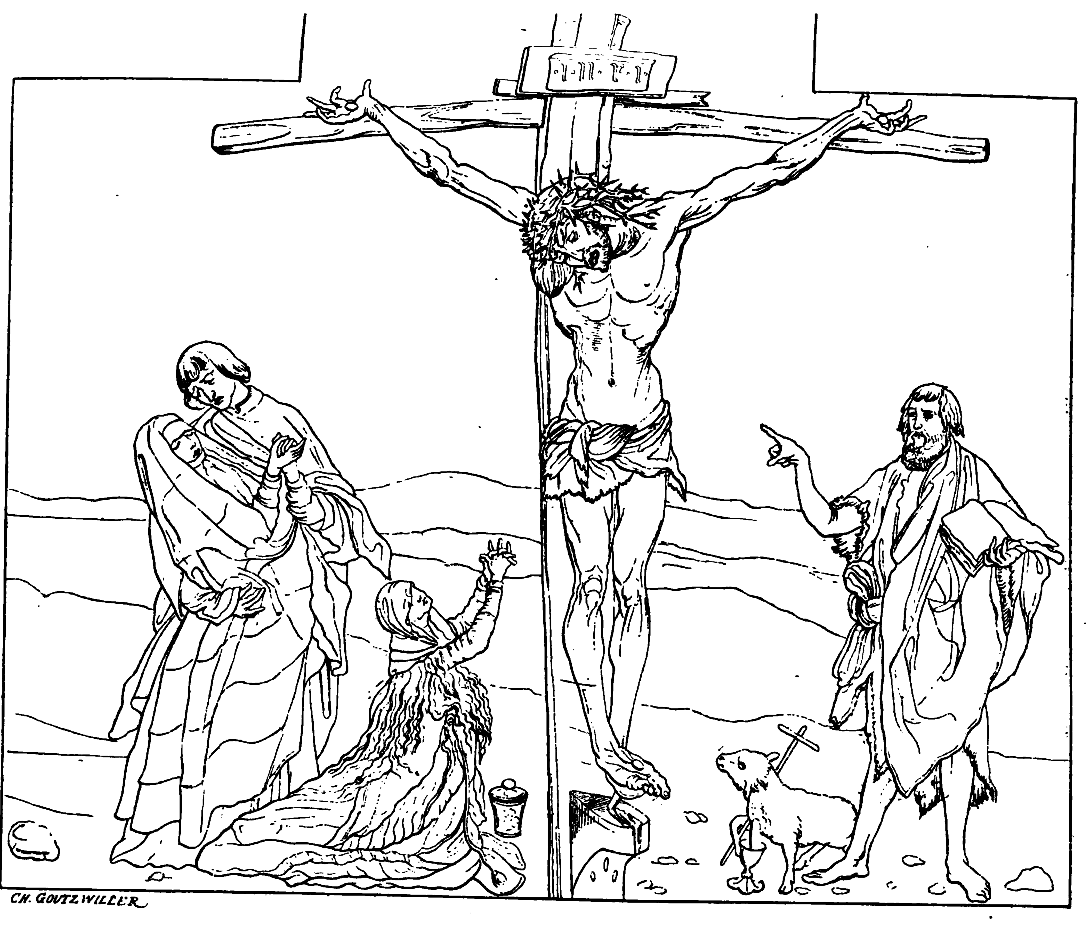
En face de ces images toutes riantes, et par une opposition brusque, nous assistons au drame du Golgotha. Ce sujet est un de ceux qui ont exercé le plus souvent la verve des peintres. Tel que notre artiste l'a compris, il sort du cadre habituel, il a quelque chose de tellement personnel, de tellement voulu, qu'on ne peut le comparer à aucune composition contemporaine, ni subséquente. C'est une page unique dans son genre, qui saisit par l'étrangeté de son style, qui peut prêter largement à la critique, mais qui n'en est pas moins une œuvre admirable pour l'époque où elle fut conçue. Le Christ, peint de grandeur naturelle, vient d'expirer sur la croix. A sa droite la Vierge, raidie par la douleur, tombe dans les bras de Saint-Jean ; à ses pieds est agenouillée Marie-Madeleine. A gauche de la croix, Saint-Jean-Baptiste et l'agneau du sacrifice. Les personnages, comparés l'un à l'autre, se signalent par des défauts de proportion choquants, qui, sans aucun doute, étaient un parti-pris de l'artiste ; mais la simplicité de la composition donne à l'ensemble un cachet de grandeur et d'harmonie d'où se dégage, navrant, le drame de la Passion. Le rictus de l'agonie déforme la bouche du Christ et, par un mouvement galvanique, se prolonge jusqu'à l'extrémité des doigts qui se crispent par un dernier effort musculaire. Ce détail révèle une science anatomique peu commune. Tout ce corps du divin supplicié est un cadavre livide où les tons verts dominent, où l'épiderme est labouré de plaies, en partie saignantes, en partie tuméfiées.

Dans la pensée du peintre c'était là un moyen d'accentuer davantage le sacrifice de l'Homme-Dieu, de frapper davantage l'imagination de la foule. Aujourd'hui de pareils moyens ne seraient que repoussants. Je signale en passant, comme un point essentiel à retenir, le beau mouvement des draperies dont le jet simple et large ne rappelle ni de près ni de loin le fouillis maniéré des draperies flamandes et allemandes.

Le groupe de la Vierge et de Saint-Jean est remarquable d'expression et de coloris. Marie tombe dans les bras du disciple chéri, comme un corps inanimé, raide, tout d'une pièce, et, en la voyant ainsi, on se rappelle le beau vers du Dante *E cadi como corpo morto cade*. L'expression douloureuse de Madeleine agenouillée ajoute au pathétique de la composition. La figure de Saint-Jean-Baptiste, tenant un livre à la main et montrant du doigt le Sauveur du monde, la complète d'une manière heureuse. Sous son bras se lit cette inscription : OPPORTET ILLUM CRESCERE. ME AUTEM MINUI.

Sous le tableau précédent, et sur deux panneaux joints en longueur, l'artiste a représenté *La Mise au tombeau*. Le corps livide du Christ est soutenu par Saint-Jean, au bord du sépulcre. La Vierge et Madeleine, vues à mi-corps, figurent dans la composition dont un paysage sévère remplit le fond. Le visage de la Vierge est presque complétement voilé et l'on n'aperçoit qu'une partie du profil. Si le dessin de ce groupe est loin d'être irréprochable, le coloris est fort beau et d'une conservation parfaite ; il a pris des tons nacrés et la patine du temps lui a donné la consistance de l'émail. (Voir la gravure de ce tableau sur la planche du retable polychrome ou maître-autel d'Issenhein.)

Au revers de ces panneaux nous trouvons deux nouvelles compositions qui n'ont pas, au point de vue de l'esthétique, la même valeur que les premières. Ce sont l'*Annonciation de la Vierge* et l'*Ascension du Christ*. Un ange, peu séraphique par la forme et l'expression, étend sa main vers la Vierge qui semble accueillir, d'un air revêche, le message divin. Le rouge domine dans les deux figures et produit un effet peu agréable, bien que les plis des draperies soient bien dessinés et que l'exécution matérielle se distingue par de belles qualités. L'architecture de la pièce où la scène se passe est bien rendue. Certains détails sont d'une vérité qui prête à l'illu-



LE CRUCIFIEMENT, attribué à Math. Grunewald? (*Musée de Colmar.*

sion, entre autres le livre ouvert des Évangiles, dont on croit pouvoir tourner les feuillets tant le trompe-l'œil est parfait.

Mais les défauts de ce tableau sont rachetés par les qualités de l'*Ascension* qui lui fait pendant. Tout est lumineux dans cette œuvre. Le Christ, qui s'élance du tombeau, se transfigure. Sa chair se clarifie dans les parties supérieures et n'a plus rien d'humain. Elle se fond dans le rayonnant éther qui l'enveloppe. Les jambes seules conservent encore un reste de couleur terrestre, mais les attaches des genoux sont défectueuses. Les deux soldats placés sur le devant du sépulcre sont peints avec beaucoup d'accent ; le troisième, placé au second plan, semble mis en dehors des lois de la perspective aérienne.

Ces triptyques se complètent par deux volets oblongs qui ne sont pas les moins intéressants de la série. Sur l'un le peintre a représenté *Saint-Antoine* debout, tenant le *tau* à la main, sur l'autre *Saint-Sébastien* percé de flèches. La tête de Saint-Antoine est peinte avec ce fini merveilleux qui rappelle Holbein : l'attitude du corps et les draperies révèlent le dessinateur habile. Dans le fond un démon brise les vitres et cherche à épouvanter le saint personnage qui demeure impassible. Tout, dans ce tableau où le clair-obscur est magistralement traité, révèle une main de maître. La figure de Saint-Sébastien a quelque chose de moins digne ; c'est une tête vulgaire faite d'après le modèle vivant, mais belle par la vérité du rendu qui rachète le défaut de choix du modèle. L'anatomie du corps est bien entendue et le paysage du fond a un accent de vérité qui plaît à l'œil.

N'oublions pas de signaler un détail essentiel qui caractérise ces deux peintures; c'est l'exécution brillante des ornements en grisaille qui décorent le socle sur lequel s'appuient les deux figures. Ces feuillages, dessinés et entrelacés avec un talent qui ferait honneur à nos décorateurs modernes, ont un relief surprenant.

Cette petite galerie de neuf tableaux, que la tradition attribuait longtemps à Albert Durer, forme certainement le plus intéressant joyau du musée.



SAINT-ANTOINE.



SAINT-SÉBASTIEN.

Peintures attribuées à Math. Grunewald. (*Musée de Colmar.*

6

CHAPITRE XI

Controverses des critiques d'Outre-Rhin. — Opinion de l'auteur anonyme d'une description faite, avant 1789, des tableaux et statues d'Issenheim. — Attribution conjecturale à Albert Durer. — Le maître-autel de l'église des Antonites d'Issenheim. — Statues polychromes. — Sculptures de Desiderius Beychel.

Peu d'œuvres d'art ont fourni matière à plus de controverses que celles-ci. Depuis tantôt un siècle la critique d'Outre-Rhin s'est mise en campagne pour soulever le voile qui recouvre le nom de leur auteur. Les écrivains les plus éminents qui s'occupent de l'histoire de l'art sont venus les visiter, ont bâti conjectures sur conjectures et n'ont point encore réussi à se mettre d'accord. J'ai eu sous les yeux une dissertation manuscrite de vingt-quatre pages in-folio, intitulée : ***Anzeige der Gemælde und Statuen in der ehmaligen Antonier Kirche zu Isenheim im Obern Elsasz*** (1), sans date ni signature, mais écrite avant 1789, puisque l'auteur dit avoir vu ces peintures pendant qu'elles décoraient encore le maître-autel de l'église des Antonites d'Issenheim (2). La forme et la substance de cette notice révèlent un appréciateur assez autorisé en matière d'art. Elle renferme des considérations d'un haut intérêt sur le mouvement artistique qui a précédé la renaissance, sur les grands maîtres italiens et allemands. Après avoir mis en parallèle Albert Durer et Martin Schongauer et analysé avec beaucoup de justesse les différences qui les séparent, l'auteur arrive à cette conclusion que les triptyques d'Issenheim, de même que les travaux de sculpture polychrome du maître-autel, peuvent être attribués à Albert Durer. Je donne ici la traduction de quelques passages de notre écrivain anonyme, puisque tant est qu'il évoque ce grand nom.

(1) Description des tableaux et statues de la ci-devant église des Antonites à Issenheim dans la haute Alsace.

(2) Ce document et plusieurs autres que j'ai cités dans le cours de cette notice sont tirés des cartons de la Bibliothèque de Colmar où ils forment un fonds spécial recueilli par M. Hugot et que M. le bibliothécaire Thomas m'a gracieusement communiqué. En raison de l'intérêt qu'il offre, je l'ai traduit *in extenso* et je le reproduis comme appendice à la fin de cet ouvrage.

« Nulle part la comparaison entre ce grand artiste et ses devanciers ne peut se faire plus complétement que dans l'église des Antonites d'Issenheim, que beaucoup d'antiquités du pays rendent remarquable, et dans laquelle, à côté de plusieurs bons ouvrages de Martin Schœn ou de ses élèves, se trouve un retable que la voix commune attribue à Albert Durer, qui, du moins, est digne de lui à tous égards et est entièrement exécuté dans sa manière. Il est vrai qu'on n'y trouve ni son nom, ni ses armoiries, ni une date.

« Les recherches et investigations auxquelles je me suis livré me font incliner, de plus en plus, à croire qu'il est l'œuvre d'Albert Durer ou que, du moins, il remonte à son époque. La sculpture des stalles du chœur est tout à fait dans le goût du dessin des peintures et quelques-unes des figures de ces stalles ressemblent aux statues de l'autel. On voit, du reste, à l'entrée des stalles, la date de 1493, époque à laquelle Durer était déjà célèbre comme peintre, sculpteur et graveur.

« Mais qu'Albert Durer soit ce maître, je ne veux point l'affirmer, quelque forte que soit ma conviction à cet égard. Il est au moins certain que, particulièrement, la peinture extérieure du retable rentre dans la manière de Durer par l'invention, le dessin, et tout ce qui peut caractériser un artiste ; qu'enfin la tradition, depuis plus de deux siècles, lui attribue ces remarquables curiosités de l'église d'Issenheim. »

Remarquables, en effet ; car le grand autel des Antonites d'Issenheim passait pour un des plus riches de la chrétienté. Au siècle dernier, des voyageurs venaient de très-loin, tout exprès pour le voir. Malheureusement, le musée de Colmar ne possède qu'une faible partie des richesses artistiques alors accumulées sur cet autel. Deux chariots de sculptures peintes et dorées furent, à une époque déjà éloignée, transportés dans une province voisine pour y être vendus (1). Mais ce qui nous en reste, tout en ravivant le regret d'avoir vu s'éparpiller ce bel ensemble, suffit pour nous faire apprécier la magnifique ordonnance de ce monument. Ces restes ont servi à reconstituer en partie l'ancien autel qui se trouve aujourd'hui placé au fond du chœur des Unterlinden.

(1) Livret du musée, publié en 1860, par M. L. Hugot.

Au centre est placée la grande figure de Saint-Antoine, ermite, père des cénobites. Le saint est assis, tenant de la main droite le *Tau* des Antonites ; il est vêtu d'une tunique et d'un ample manteau dorés. A sa gauche et presque entièrement caché par les plis du manteau, le petit porc, son attribut.

A sa droite la statue de Saint-Augustin représenté debout, en habits pontificaux. On voit à ses pieds un petit personnage à genoux portant l'habit des Antonites : c'est le donateur Guido.

A gauche la statue de Saint-Jérôme, en habit de cardinal, tenant de la main gauche un livre, et la main droite à demi élevée vers le ciel ; un lion est couché à ses pieds.

Au-dessous, le Christ, grand buste, tenant le globe surmonté d'une croix. Dans deux niches, à droite et à gauche, sont placés douze bustes réunis trois par trois en quatre groupes ; ils représentent les apôtres, avec divers attributs. Derrière le groupe de Saint-Jacques, Saint-Siméon et Saint-Thaddée, se trouve écrit au pinceau, en caractères allemands du XVI[e] siècle, le nom du sculpteur *Desiderius Beychel*. Cet artiste, qui s'était acquis une certaine réputation en Allemagne, est donc l'auteur des treize bustes dont je viens de parler ; mais un ciseau plus magistral que le sien a dû exécuter les trois grandes statues du haut, dont l'auteur nous est malheureusement inconnu.

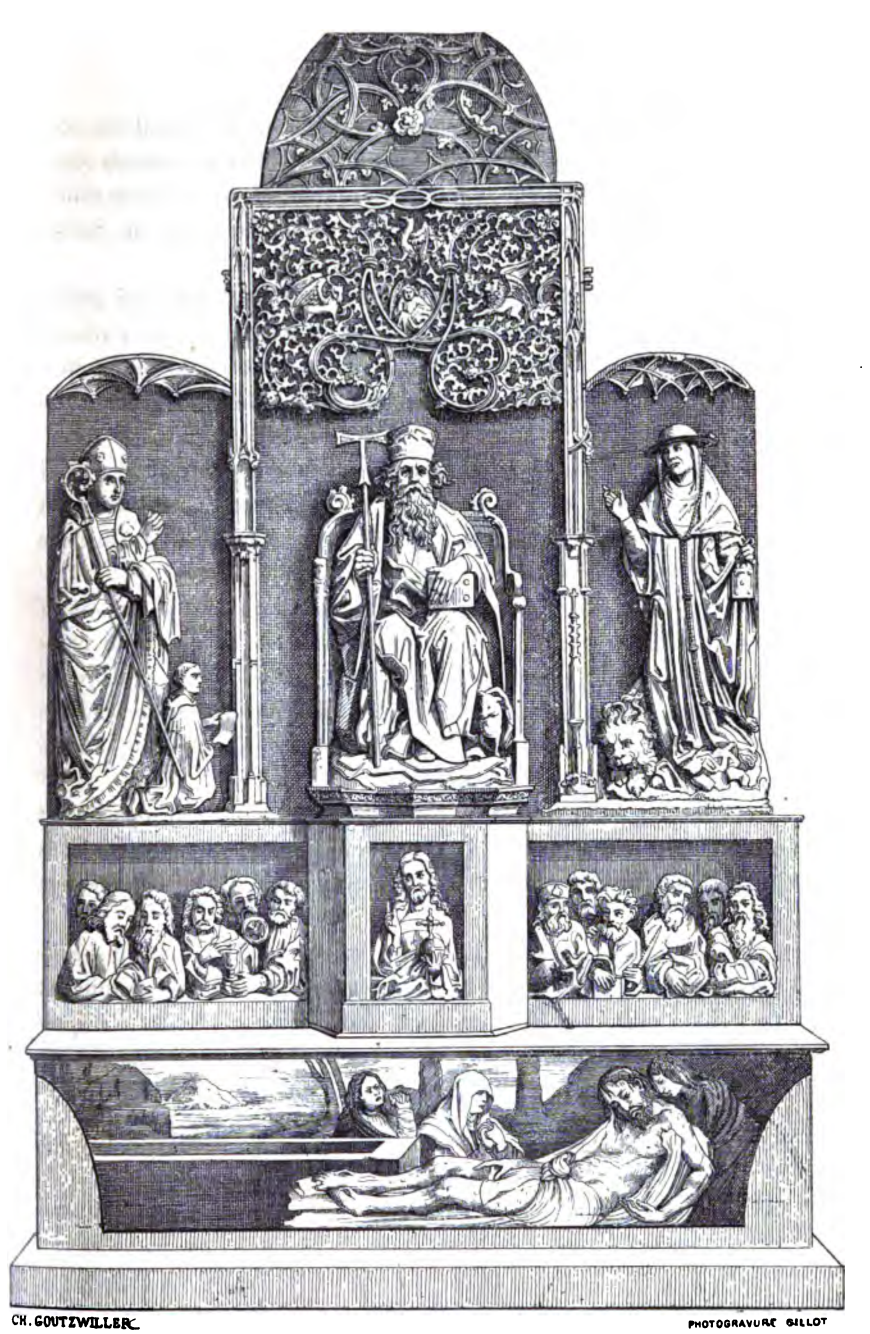
A droite et à gauche de l'autel figurent les deux statuettes polychromes de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Antoine.

Les documents fournis jusqu'ici par les archives sur cet important monument étant assez rares, je me fais un devoir de consigner ici la substance d'une communication faite par M. J. Dietrich à la *Revue d'Alsace*, 1873, p. 71, sous ce titre : *La dépouille du couvent des Antonites d'Issenheim.*

Extrait de l'Inventaire dressé le 4 février 1793 par Louis Vaillant et Louis Homberger, commissaires nommés par arrêté du district de Colmar pour procéder à l'estimation des bâtiments et dresser l'inventaire des meubles du couvent des Antonites d'Issenheim.

« Dans l'église.

« Premièrement, dans le chœur, le maître-autel en bois marbré et doré, au-dessus duquel se trouve un grand tableau peint sur bois



CH. GOUTZWILLER PHOTOGRAVURE GILLOT

RETABLE EN BOIS SCULPTÉ POLYCHROME,

provenant du couvent des Antonites d'Issenheim. (*Musée de Colmar.*)

représentant un Christ. Ce tableau est peint sur deux battants fermant en forme d'armoire, laquelle renferme différentes autres peintures aussi sur bois, dans le fond de laquelle se trouve une statue en bois d'une sculpture antique, représentant la figure de Saint-Antoine.

« Au-dessous de ces tableaux sont des bustes ou demi-reliefs sculptés en bois, peints en huile et dorés, représentant les figures de Jésus-Christ et de ses douze apôtres. La sculpture de ces bustes, *quoique antiques (sic)*, nous a paru digne de l'attention des connaisseurs.

« Aux deux côtés de ce tableau s'en trouvent deux autres aussi sur bois, qui sont attenants, dont l'un représente Saint-Antoine et l'autre Saint-Sébastien. La peinture de tous ces tableaux est antique et paraît sortir du pinceau d'un artiste célèbre.

« Plus dans la nef à droite, un autel collatéral dont le dessus en forme d'armoire fermant à deux battants sur lesquels est une peinture ancienne à l'huile de peu de valeur, et dans le fond de laquelle armoire sont deux statues antiques de bois représentant des figures de saints, grossièrement sculptées. (Saint-Laurent et Sainte-Catherine, peintures conservées au Musée.)

« Plus à gauche un second autel collatéral, dont le dessus est aussi en forme d'armoire à deux battants également peints et dans le fond de laquelle est une grosse et antique statue de la Vierge, en bois. »

(La statue n'existe plus. Les deux volets du diptyque sont conservés au musée de Colmar. Ce sont les deux magnifiques panneaux de Schongauer, représentant d'un côté *la Vierge adorant l'Enfant* et *l'Ange de l'Annonciation*, et de l'autre *la Vierge de l'Annonciation* et *Saint-Antoine, ermite*. (Armoiries d'Orliac et de Guersi.)

(Archives de la préfecture du Haut-Rhin.)

CHAPITRE XII

Opinion de M. Engelhart sur le retable d'Issenheim. — Enigme toujours insoluble. — Visite de M. Alfred Michiels à la galerie colmarienne, en 1837. Il attribue à Albert Durer les tableaux du retable. Son opinion sur le goût artistique des habitants de Colmar. — M. de Quandt, conservateur du Musée de Dresde, et la colère du père Reichstetter, bibliothécaire de la ville.

Voici maintenant un autre document qui concorde avec l'appréciation du connaisseur anonyme dont je viens de citer l'opinion. C'est un article publié dans le *Kunstblatt* du 28 décembre 1820 (N° 104) par M. E. M. Engelhardt et intitulé *Altdeutsche Gemælde zu Kolmar.*

M. Engelhardt, qui a visité ces tableaux au mois de septembre 1820, s'exprime ainsi :

« La ville de Colmar a l'avantage de posséder quelques perles de l'ancien art allemand, que nous avons contemplées récemment, pendant une visite beaucoup trop courte, à notre gré, et dont la vue ne nous a pas procuré moins de plaisir que celle de la nature grandiose de la chaîne des Vosges qui se trouve à proximité.

« Ces tableaux, exposés dans les galeries du beau local de la bibliothèque publique, sont, pour la plupart, placés dans un jour favorable.

« Ce qui attire et enchaîne avant tout le regard, *c'est une œuvre d'Albert Durer*, un retable provenant de l'église des Antonites d'Issenheim : il ne porte pas sa signature, mais on y trouve l'empreinte de son génie. »

Suit une description enthousiaste des peintures de ce retable et des œuvres attribuées à Schongauer.

Continuons de citer, sans parti-pris, les documents que nous avons sous la main. C'est un fait remarquable que cette attraction exercée depuis tant d'années, par cette galerie de vieux maîtres, sur tous les hommes qui ont étudié les origines de l'art. La réputation dont elle jouit en Europe est pour elle un brevet de noblesse. On me pardonnera donc de m'étendre, trop longuement peut-être, sur les

appréciations qui abondent, mais qui, malheureusement, n'ont point donné, jusqu'ici, une solution satisfaisante de l'énigme qui plane sur la plupart des tableaux de la galerie. La vérité se fera jour peut-être, quand des recherches bien dirigées seront parvenues à exhumer de la poudre des archives conventuelles les documents qui ont trait aux artistes employés par les communautés religieuses à décorer leurs églises. Jusque-là on ne peut que réserver son jugement, tout en respectant les convictions des écrivains autorisés qui se sont donné la mission du vulgariser la science du beau.

Parmi les maîtres de la critique d'art qui ont élargi l'horizon des recherches, à côté de Passavant, de Bartsch, de de Quandt, nous ne devons pas oublier de citer le savant auteur de l'*Histoire de la peinture flamande*, M. Alfred Michiels, dont l'œuvre, d'une si haute portée esthétique, a produit une véritable sensation, par les aperçus neufs qu'elle contient, par l'abondance des matériaux qu'elle verse dans le domaine de la critique.

M. Alfred Michiels a vu cette galerie, il y a bien longtemps déjà. En relisant ses impressions qu'il a publiées dans le feuilleton du journal *le Temps*, du 26 août 1837, sous les initiales A. M., il les modifierait peut-être et surtout il n'accuserait plus Colmar de méconnaître les trésors artistiques que possédait alors sa bibliothèque. Peut-être même l'expropriation forcée pour cause d'utilité publique qu'il proposait d'appliquer à ces œuvres, ne lui paraîtrait-elle plus justifiée par les motifs qu'il invoquait alors dans cette spirituelle boutade que nous exhumons sans rancune et dans le seul but de mettre sous les yeux du lecteur le résumé des appréciations diverses dont la galerie colmarienne a été l'objet.

L'éminent écrivain affirmait alors que cette galerie renfermait treize tableaux d'Albert Durer et dix-huit de Martin Schœn. Il les décrit avec une conviction passionnée, avec une verve entraînante qui fait passer dans son style le coloris des peintures qu'il admire. En parlant du *Christ mort sur la croix*, il doute que l'on puisse trouver une scène exécutée avec une si épouvantable énergie. Il attribue à Albert Durer les huit tableaux des triptyques d'Issenheim, décrits plus haut, et cinq autres peintures qui émanent manifestement du pinceau de Schongauer.

« Ces pages d'Albert Durer, dit M. A. Michiels, ont eu du

« malheur. Personne ne les voit, personne n'en dit mot. MM. Schwei-
« ghæuser et de Golbéry les ont oubliées dans leur grand ouvrage « sur l'Alsace. Fiorillo les ignore complétement. Enfin M. Kugler « qui a publié, cet hiver, une histoire de la peinture allemande, ne « soupçonne pas même leur existence. Tout prouve, néanmoins, « qu'Albert Durer en est l'auteur. Le dessin, la composition, la cou- « leur, *le millésime et le chiffre* du peintre (1) ne laissent aucun « doute à cet égard. La tradition confirme leur témoignage, et si, la « plupart du temps, elle est menteuse, on peut se fier à sa véracité « dans le cas présent ; le fait qu'elle atteste ne lui a été confié que « depuis quarante années. »

Je continue à dépouiller mon dossier et je trouve, dans l'ordre des dates (24 septembre 1840 —*Kunstblatt,* N° 77), un compte rendu de M. de Quandt, le savant conservateur du musée de Dresde qui, lui aussi, est venu à Colmar, attiré par la réputation de ces vieilles peintures. « On me montra, dit-il, comme le trésor le plus curieux de cette collection, quelques retables que l'ancien bibliothécaire attribuait à Durer. » Après une description sommaire de l'œuvre, l'éminent connaisseur déclare qu'elle est le rêve fiévreux d'un peintre doué d'une imagination brillante, dans lequel le grotesque (*fratzenhaftes*) coudoie l'onction et forme avec elle un horrible mélange. « Je me hasardai, ajoute-t-il, de faire observer que ces tabeaux étaient conçus et traités dans un sens tout opposé à la manière de Durer et qu'ils me rappelaient celle de Baldung Grien par la vigueur, la liberté de l'exécution, la puissance du coloris et surtout le caractère fantastique du paysage dans le tableau de Saint-Antoine ; là-dessus le vieux bibliothécaire fut saisi d'un accès de violente colère. »

(1) Je ferai remarquer, en passant, qu'aucun de ces tableaux ne présente la moindre trace d'un monogramme, d'une signature ou d'un millésime.

CHAPITRE XIII

Guido Guersi, chef de la Préceptorerie des chanoines antonites d'Issenheim, a fait exécuter les travaux d'art du maître-autel. — Mathias Grunewald passe pour être l'auteur du retable. — M. le docteur Woltmann plaide en faveur de Hans Baldung Grien. — Incertitudes et controverses stériles. — Nouvelle dissertation de M. Woltmann (1873) qui attribue les tableaux à Grunewald en le qualifiant de *Corrége allemand*. — Facture italienne des tableaux. — La discussion ne sera close que par la découverte d'un document authentique.

Nous avons vu plus haut que le catalogue attribuait ces triptyques à Mathias Grunewald, d'Aschaffenbourg. Sur quels éléments cette attribution est-elle fondée ? C'est ce qu'il serait difficile de préciser en présence de tant d'assertions discordantes.

A la suite du manuscrit anonyme allemand que j'ai cité plus haut se trouve consignée une mention en français qui paraît émanée de M. Marquaire, ancien bibliothécaire de la ville, le même qui, par un arrêté du Directoire exécutif du district de Colmar, en date du 24 vendémiaire an III, fut chargé, conjointement avec le peintre miniaturiste Jean-Jacques Karpff, dit Casimir, de rechercher, dans toute l'étendue du district, les œuvres d'art et de science dont la conservation pouvait offrir de l'intérêt. Je suis heureux de pouvoir reproduire cette mention qui nous fournit au moins des données exactes sur l'époque où l'œuvre fut exécutée. Elle est ainsi conçue :

« Une note trouvée dans les archives d'Issenheim prouve, en attendant que je puisse découvrir le nom du peintre, que ce ne fut ni Hagerich von Chur, ni Abel Stymmer, et que les tableaux sont antérieurs à l'année 1578, marquée derrière l'autel. Cette note se trouve sur une feuille volante intitulée : *Præceptoria Isenheimensis ante annos quadragintos fundata Præceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt :*

« Guido Guersi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificiis ornamentis, *auctor est Iconis al altare majus*, *sedilium in choro*, sacristiæ omnium fere vestium sacerdotalium, Ecclesiam ampliavit

navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis ut ex ejus *insignibus* undique micantibus patet, mortuus 1516 — 19 Febr..

« Les armes de France au sautoir de gueules chargé de cinq vannets. Ces armes se trouvent réellement sur un des tableaux du maître-autel d'Issenheim, et, par conséquent, l'opinion commune qu'ils sont d'*Albert Durer* reçoit un nouveau degré de force (1). »

En concluant de la sorte, l'auteur de la notice a sans doute voulu dire que les tableaux ayant été exécutés à une époque contemporaine d'Albert Durer, pouvaient lui être attribués.

Comment se fait-il que les armes de France figurent dans l'écusson de l'italien Guido Guersi ? Pour répondre à cette question, il faut remonter à l'époque de la domination des ducs d'Anjou en Sicile. Charles de France, comte d'Anjou, quatrième fils du roi Louis VIII, qui fut roi de Sicile par l'investiture du pape Urbain IV, prit pour brisure un lambel de gueules à quatre pendants, que les rois de Sicile, ses descendants, ont porté. Son petit-fils, Charles de Sicile, duc de Duras, sousbrisa l'écu d'Anjou-Sicile d'un *sautoir de gueules*. (PAILLOT, *La vraye et parfaite science des armoiries.*)

La présence des fleurs de lis et du sautoir de gueules dans le blason de Guido n'est-elle pas une preuve que ses ancêtres ont été anoblis par les rois de Sicile, pour quelque grand service rendu ? Les cinq coquilles d'or ou vannets, dont le sautoir est chargé, sont sans doute un signe héraldique propre à la famille.

Les exemples de pareilles concessions ne sont d'ailleurs pas rares en Italie, et nous trouvons la fleur de lis dans les armes des Appiani de Pise, des Buonarotti de Florence, des Eccelini da Romano, des d'Este, etc. (Voir LITTA, *Famiglie celebre italiane.)*

Pour compléter les quelques notes historiques que nous possédons sur Guido Guersi, je donne la traduction de la bulle du pape Innocent VIII, qui l'a investi de la dignité de prieur ou de précepteur d'Issenheim. Elle est faite d'après le texte latin de la bulle même conservée aux archives de l'ancienne préfecture du Haut-Rhin, où M. Hugot en a pris copie.

« Innocent évêque, serviteur des serviteurs de Dieu, à mes chers fils le précepteur de la maison de Saint-Antoine de Constance, le

(1) Ces armoiries sont effectivement peintes sur le tableau de *Saint-Antoine et Saint-Paul dans la solitude*, N° 170 du catalogue.

doyen de Colmar au diocèse de Bâle, et Jean-Baptiste de Ferrariis, chanoine de l'église de Modène, salut et bénédiction apostolique.

« Nous investissons aujourd'hui, en vertu de notre autorité apostolique, notre cher fils Guido Guersi, précepteur de la maison de Saint-Antoine d'Ysenheim, ordre de Saint-Augustin au diocèse de Bâle, de la préceptorerie de la dite maison qu'il avait reçue de notre cher fils Jean d'Orliac, précédemment précepteur de la dite maison, lequel a librement résigné ses fonctions entre nos mains par l'entremise d'un mandataire à ce spécialement constitué par lui, et dont la démission a été acceptée par nous auprès du siége apostolique, la dite préceptorerie vacante et réservée avec tous ses pouvoirs et pertinences à la disposition du Saint-Siége.

« Donné à Rome, près de Saint-Pierre, l'an de l'Incarnation du Seigneur 1490, IX cal. de juillet, l'an VI de notre pontificat. »

Comme nous l'avons vu plus haut, Jean d'Orliac, originaire de la Savoie, avait succédé en 1466, comme précepteur, à Jean Bertorelli (Bertorel), français du Poitou. Vers cette époque, c'est-à-dire au milieu du xve siècle, le précepteur d'Issenheim semblait être à la dévotion de la France, puisqu'il fut chargé avec Jean de Fénétrange d'une mission du roi Charles VII auprès du duc d'Autriche. On trouve, en effet, dans les *Fontes rerum Austriæ*, II, V, p. 302, l'*Extractus de Instructionibus regis Franciæ datis Domino Joanni de Vinnstingen et Johanni Præceptori de Ysenheim, oratoribus suis ad Dominum Ducum Austriæ*. Il s'agissait d'un projet de mariage entre Ladislas-Posthume et Marguerite, fille de Charles VII, avec l'Alsace pour dot, ou au moins le Landgraviat. Ladislas mourut à Prague à l'âge de dix-huit ans, au moment où il attendait sa fiancée (1).

Les divers couvents d'Antonites établis dans les États du Saint-Empire avaient des armoiries uniformes, dont le type est décrit dans le diplôme de collation, délivré par l'empereur Maximilien I[er], à Innsprück, le 5 janvier 1502. Nous en trouvons la traduction dans l'*Armorial général* de d'Hozier. Elles se blasonnent ainsi : *D'or à un aigle de sable à deux têtes diadémées de même, ayant le vol étendu et au col chacun une couronne d'or, en forme de collier, duquel pend un*

(1) Je dois ce renseignement à une amicale communication de M. Ig. Chauffour.

écusson aussi d'or, posé sur l'estomac de l'aigle et chargé d'un taph (*T*) *d'azur.*

L'opinion qui attribuait les panneaux d'Issenheim à Albert Durer a perdu, depuis longtemps, toute créance, et le nom de Mathias Grunewald semblait destiné à surnager sur ces flots de controverses accumulées dans les publications artistiques de l'Allemagne. Il est bon de rappeler ici un témoignage qui ne manque pas d'une certaine autorité, celui de Bernard Jobin, bourgeois de Strasbourg qui, dans la préface de son ouvrage intitulé *Accuratæ effigies pontificum maximorum* (édité en 1573), désigne comme l'un des meilleurs peintres de la Haute-Allemagne, « *Mathias d'Oschnaburg*, dont on peut voir une précieuse peinture à *Isna.* » Passavant, en citant ce passage, dit qu'il faut y voir, *sans aucun doute*, Mathias d'Aschaffenbourg et la peinture dont Sandrart parle dans ces termes : « On dit qu'il se trouve à *Eisenach* un retable de Mathias Grunewald qui représente Saint-Antoine avec des démons regardant par des fenêtres et qui est peint avec un talent extraordinaire. » Dans l'édition latine de Sandrart la ville est appelée *Isenaci*. A-t-il pris la forme de ce nom dans l'*Isna* de Jobin et faut-il y voir la localité d'*Issenheim* située en Alsace ? Dans l'affirmative, ces passages s'appliqueraient à une œuvre souverainement remarquable, tirée du couvent des Antonites d'Issenheim, transférée dans les galeries de la bibliothèque de Colmar et attribuée à notre maître (1). »

« S'il devait se confirmer, ajoute Passavant, que cette composition extraordinaire est réellement l'œuvre de notre maître, *celui-ci se montrerait ici sous un jour tout nouveau ;* car si, jusqu'ici, nous admirions son sentiment élevé et la dignité calme et grandiose qui respire dans ses œuvres, les peintures dont j'ai parlé plus haut nous font toucher à un élément aussi fantaisiste que celui par lequel se sont signalés, de la manière la plus excentrique, Hieronimus Bosch, dans les Pays-Bas, et d'une manière un peu plus modérée, Hans Baldung Grien et Albert Altorfer dans la Haute-Allemagne. »

Le débat s'est circonscrit entre les partisans de Mathias Grunewald et ceux de Hans Baldung Grien. On a vu plus haut que M. de Quandt penchait pour ce dernier. Le désir de voir les œuvres, objet du litige,

(1) PASSAVANT, *Beitræge zur Kenntnisz der alten Maler Schulen Deutschlands*, – *Kunstblatt*, N° 48. – 26 septembre 1846.

et d'élucider la question pendante, a amené en 1866 à Colmar deux écrivains allemands qui se sont fait avantageusement connaître par leurs publications sur l'histoire de l'art; l'un d'eux, M. de Hefner-Alteneck, conservateur de la galerie des dessins au Musée de Munich, l'autre, M. le docteur Woltmann, auteur du remarquable ouvrage intitulé : *Holbein und seine Zeit.* Notons d'abord cette particularité que M. de Hefner est originaire d'Aschaffenbourg, ville natale de Mathias Grunevald; qu'il a fait une étude spéciale de ses œuvres dont les principales se trouvent dans l'église de Halle (Prusse) et dans la Chapelle *Saint-Antoine* de la cathédrale de Bamberg. En examinant ces tableaux, M. de Hefner a reconnu dans leur fière tournure, dans le type des figures, dans le mouvement des draperies, dans l'effet original de l'ensemble, la manière de Grunewald. Tout en affirmant que sa conviction personnelle le faisait pencher pour ce dernier, il a laissé entrevoir que l'attribution pouvait flotter entre Grunewald et Baldung Grien, les deux seuls peintres de cette époque dont le tempérament fût d'accord, selon lui, avec la facture de ces œuvres empreintes d'un cachet aussi étrange. L'opinion de M. Woltmann était plus tranchée : il écartait Grunewald et plaidait chaleureusement en faveur de Baldung Grien, l'auteur du retable de la cathédrale de Fribourg, en Brisgau, et pour donner à sa thèse orale la consécration de la publicité, il a écrit sur ce sujet un intéressant article qui a paru dans le numéro d'octobre 1866 de la *Zeitschrifft für bildende Kunst*. Lequel des deux noms faut-il éliminer pour rester dans le vrai ? est-il prudent de se ranger provisoirement au témoignage de la majorité représentée par Jobin, Sandrart, Passavant, de Hefner-Alteneck, qui attribuent ces tableaux à Mathias Grunewald? N'acceptons cette opinion que pour ce qu'elle vaut, puisque tant est qu'elle ne s'appuie sur aucune preuve péremptoire, sur aucun acte d'origine revêtu du sceau de l'authenticité. Peut-être les recherches que l'on pourra faire dans les volumineuses archives de l'ancienne préceptorerie des Antonites d'Issenheim, au dépôt de la préfecture du Haut-Rhin, auront-elles pour effet de lever tous les doutes. Un bout de parchemin, un vieil inventaire de mobilier, un compte de fabrique, un acte de fondation pieuse, peuvent nous en apprendre bien plus que les plus belles dissertations et, comme le dit fort bien M. le docteur Woltmann, au début de son ouvrage sur Holbein, « ce qui

manque avant tout à l'histoire de l'art du moyen âge et de la renaissance, ce sont des investigations spéciales. »

Bien que Grunewald fût un artiste d'une certaine valeur, on ne possède presque point de documents biographiques sur son compte. Il a cela de commun avec Martin Schongauer, que l'on n'est point fixé sur l'époque certaine de sa naissance et de celle de sa mort. D'après Malpe, il est né à Aschaffenbourg (Bavière) en 1450, et d'après Passavant, il vivait encore en 1529. Cette date figure, en effet, sur le retable, en forme de triptyque, qu'il a peint pour l'église de la Vierge à Halle, et auquel, d'après le même écrivain, aurait collaboré Lucas Cranach, son disciple. Au milieu d'un *paysage grandiose*, la Vierge est assise sur le croissant de la lune, entourée d'une gloire d'anges dans des nuages. Le donateur, cardinal Albert de Brandebourg, prince électeur de Mayence, est à genoux devant elle.

Les critiques d'art sont souvent réduits, comme le Sicambre, à brûler ce qu'ils ont adoré et *vice versâ*. M. Woltmann, dont la sagacité, comme historien de l'art, est incontestable, a cela de commun avec beaucoup de ses confrères. Sous ce titre : *Streifzüge im Elsass* (Promenades en Alsace), il a publié en 1873 dans la *Zeitschrift für bildende Kunst*, de Lutzow, une série d'articles consacrés à l'étude des vieux monuments historiques et artistiques de l'Alsace. Le fascicule n° VIII de son travail est intitulé : *Der deutsche Correggio* (le Corrége allemand?) et entièrement consacré à élucider la question Grunewald, qui paraît le préoccuper beaucoup, et il arrive à une conclusion diamétralement opposée à celle de son article d'octobre 1866, qui attribuait les tableaux à Hans Baldung Grien, peintre alsacien et bourgeois de Strasbourg. Dans cet article, M. Woltmann avait émis l'opinion que les tableaux d'Issenheim *n'offraient pas la moindre analogie avec les œuvres jusqu'alors connues de Mathias Grunewald*. C'est que, paraît-il, tous les historiens de l'art s'étaient trompés en acceptant comme monnaie courante la tradition qui attribue à Grunewald le triptyque de la cathédrale de Halle, les panneaux de la chapelle Saint-Antoine de la cathédrale de Bamberg, et une série d'autres œuvres rappelant la manière de Lucas Cranach, qui, certainement, n'était pas parent du Corrége, l'immortel auteur de l'*Antiope*. Aujourd'hui, M. Woltmann revient à Grunewald, mais à un Grunewald transfiguré, frais émoulu, qui n'a rien de commun

avec celui qui passait jusqu'ici pour être l'auteur des tableaux de Halle et de Bamberg, à un Grunewald auquel il donne le poétique surnom de *Corrége*, et ce Corrége allemand, inconnu jusqu'ici dans l'histoire de l'art, *rara avis,* il vient le chercher en Alsace, au musée de Colmar! « Mathias Grunewald, dit-il, est, en réalité, le « créateur du retable d'Issenheim. Il est prouvé par des constatations « réitérées que nous nous étions fait jusqu'ici une idée absolument « fausse de Grunewald, qu'aucun des tableaux qui lui ont été attri- « bués par Passavant, Waagen, Schuchardt, etc., ne lui appartient; « que ce prétendu Grunewald, tel qu'il apparaît dans nos livres trai- « tant de l'histoire de l'art, comme un maître étroitement apparenté « par son style à Lucas Cranach, bien qu'il lui soit supérieur par « le goût et la grandeur de la conception, *est une figure complétement « mythique.* »

Nous voilà donc en présence d'un mythe, d'un rêve qui s'évanouit devant la chaude émanation des tableaux d'Issenheim : ils servent aujourd'hui à créer de toutes pièces le vrai Grunewald, le méconnu d'hier, le *Corrége* germanique... Mon Dieu! j'en demande pardon à l'ombre de ce pauvre Mathias, qui doit se trouver bien flattée de l'honneur posthume d'être coiffée d'une auréole corrégienne; mais j'ose affirmer que les tableaux d'Issenheim, s'ils rappellent l'art italien, comme j'en suis d'ailleurs persuadé, n'ont rien de commun avec le Corrége, le plus suave des peintres; qu'ensuite rien ne saurait prévaloir contre les enseignements de la critique historique, qui nous apprend qu'à la fin du xve siècle, l'art allemand n'était qu'à ses débuts, et, en disant l'art, j'entends le grand art, celui dont Albert Durer et Holbein le jeune sont devenus plus tard les plus glorieuses personnifications. L'école colmarienne de Schongauer est sortie du moule flamand; comme artiste, il était un pur Flamand, et son exemple a manifestement réagi sur ses disciples, sans en excepter Albert Durer, et sur les artistes secondaires de la même époque (1). Il me semble qu'aucune école du Nord, pas même celles des Flandres, qui étaient alors dans toute leur splendeur, n'a pu produire ces pages ruisselantes de colorations méridionales, ces paysages aux tons

(1) Voir la lettre de Lambert Lombard à Vasari publiée *in extenso* par M. le baron de Wittert et citée plus haut; voir aussi la notice sur les tableaux d'Issenheim écrite par un auteur allemand et dont je donne la traduction entière à la fin de mon livre.

chauds et vibrants que n'eût point désavoués Titien. Cela a été parfaitement compris par l'auteur allemand de la description du retable d'Issenheim. En parlant du tableau représentant *Saint-Antoine et Saint-Paul dans la solitude,* il dit : « A mon avis, ce tableau « est, après celui du *Crucifiement,* le plus remarquable, parce « que le paysage est supérieurement peint et *tout à fait dans la ma-* « *nière du Titien.* »

Comme composition et comme dessin, ces neuf panneaux s'écartent complétement du maniérisme des écoles du nord : ils nous donnent une nature, non pas de convention, mais prise sur le vif, interprétée avec un accent de sincérité qui exclut la recherche savante. Les draperies flottent avec un liberté, une ampleur, que nous ne rencontrons point dans les primitifs flamands et allemands qui tourmentaient leurs plis à outrance. Dans le tableau de *Saint-Antoine* aux prises avec les démons, qui fait pendant au précédent, nous admirons la souplesse du talent de l'artiste, qui, d'une scène calme et grandiose, nous transporte sur le théâtre fantasmagorique d'un pandémonium, où la verve de Callot est égalée, sinon surpassée, par le mouvement échevelé de la ligne, par l'imprévu des poses et par l'accent pittoresque du paysage, où se meuvent ces figures hybrides écloses dans une imagination en délire. Pour faire apprécier au lecteur la saveur pénétrante de ces deux œuvres, je ne puis lui en offrir qu'une pâle et insuffisante reproduction au trait de plume, une espèce de squelette, qui ne saurait suppléer la vie intense que donne le coloris à ces scènes magistrales. Remarquons que, pour accentuer davantage la physionomie exotique de son œuvre, le peintre a mis une touffe de palmier dans le paysage du tableau de *Saint-Antoine et Saint-Paul.* C'est là un détail bien caractéristique qui fortifie ma croyance à une touche italienne. L'artiste qui fait du réalisme de bon aloi s'inspire aux sources qui lui sont familières : il copie les plantes qui vivent sous le même climat que lui. Jamais artiste du nord n'a mis un vrai palmier ou un pin parasol dans ses paysages.

Y aurait-il, dès lors, témérité à admettre que l'Italien Guido Guersi, précepteur du couvent des Antonites d'Issenheim, homme façonné sans aucun doute aux suprêmes élégances de la civilisation italienne de l'époque, ait appelé à lui un artiste compatriote capable de réaliser selon ses vœux le projet grandiose qu'il méditait? Y

aurait-il témérité à admettre que cet artiste italien, de l'école du Titien ou de Léonard, arrivé à Issenheim, en pays allemand, a pris pour modèles (car la facture de tous ces tableaux révèle le travail direct d'après le modèle vivant) des moines barbus du couvent; que des femmes du peuple, au type plus ou moins vulgaire, lui ont servi de modèles pour ses Vierges, dont les traits n'ont absolument rien d'idéal ni de corrégien, ce qui expliquerait pourquoi certaines physionomies ont un accent qui s'éloigne beaucoup de la pureté des types italiens. Ces réserves faites, je ne puis que prendre acte de la préoccupation et de la perplexité des écrivains allemands devant ces peintures étranges dont le puissant coloris italien les a fascinés au point de leur inspirer la pensée de doter l'art allemand d'un Grunewald-Corrége. En prenant au sérieux cette hypothèse, qui n'est confirmée par aucune donnée historique, il faudrait nécessairement admettre que Grunewald a travaillé dans l'atelier d'un grand maître italien; qu'il a eu une révélation anticipée de la manière du Corrége, ce suave coloriste qui est né en 1494, par conséquent au moment même où s'exécutaient les peintures d'Issenheim. Quoi qu'il en soit, l'archiviste qui trouvera dans les liasses encore inexplorées de la Préceptorerie d'Issenheim la confirmation de l'opinion de M. Woltmann pourra se vanter d'avoir fait une découverte qui marquera dans l'histoire de l'art.

CHAPITRE XIV

Gaspard Isenmann, peintre et bourgeois de Colmar, en 1462. — Traits distinctifs de sa manière.—Ses peintures du maître-autel de l'église Saint-Martin de Colmar.—Observations de M. Alfred Michiels sur le spiritualisme des anciens artistes des Flandres et de l'Allemagne.

Parmi les plus anciens tableaux que possède le musée de Colmar figurent sept panneaux que le catalogue attribue, d'une manière conjecturale, il est vrai, à Gaspard Isenmann, peintre et bourgeois de Colmar, en 1462. Deux d'entre eux portent, au revers, la date de 1465. Ces œuvres sont donc contemporaines de Martin Schon-

gauer, et, sous bien des rapports, elles reflètent les influences d'école qui dominent dans la manière de ce maître, c'est-à-dire l'influence flamande; mais elles s'en distinguent par un cachet particulier dans le costume et dans les accessoires. Elles sont, relativement, bien conservées : le coloris a gardé, malgré l'âge, toute sa vigueur, tout son éclat, et ici encore on se surprend à admirer cette prodigieuse perfection des moyens matériels qui semblent embaumer la pensée de l'artiste pour lui faire traverser, éternellement jeune, dans sa naïveté originale, les siècles qui ne respectent ni institutions ni monuments. Chaque fois que je m'approche de ces œuvres, qui tranchent si singulièrement avec nos idées acquises, il me semble qu'un effort rétrospectif de mon imagination doit pouvoir évoquer, pour un instant, le peintre inconnu qui les a créées, lui demander les secrets chimiques de sa brillante palette, lui demander aussi quelques détails sur sa vie intime, et lui reprocher doucement d'avoir oublié de signer ses tableaux. Quels flots d'encre un simple monogramme eût épargnés aux historiens de l'art, qui, animés du louable désir de rendre à César ce qui appartient à César, sont condamnés au rude métier de deviner des énigmes, d'échafauder des systèmes, de ressasser des conjectures, de déchiffrer péniblement des parchemins poudreux, de fouiller les chroniques contemporaines, pour recoudre quelques lambeaux de biographie incomplète! Et encore ne réussissent-ils, le plus souvent, qu'à draper une statue de neige qui fond sous la main en leur laissant la sensation froide d'une illusion détruite.

Comme je l'ai fait remarquer plus haut, Martin Schongauer, élève de Rogier van der Weyden, avait adopté le type des figures créées par cet artiste. Toutes ses Vierges ont le front vaste, disproportionné, les tempes largement découvertes et le derrière de la tête peu développé. Telles sont la *Vierge au buisson de roses*, la *Vierge de l'Annonciation*, la *Vierge adorant l'enfant*, toutes les têtes de Vierges, sans exception, qui font partie de l'œuvre de Schongauer à Colmar. Telles sont aussi les principales têtes dans les tableaux attribués à Gaspard Isenmann. Quelques-unes d'entre elles, vues de profil, semblent complétement dépourvues d'occiput. Cette singularité a été transmise aux artistes allemands par les artistes des Flandres : elle peut servir de signe de reconnaissance pour distinguer les tableaux

des écoles allemandes de ceux des écoles italiennes (1). Les sept tableaux dont nous nous occupons en ce moment sont évidemment alsaciens. Ils portent, comme nous l'avons vu, la date de 1465, et ont, par conséquent, plus de quatre siècles d'existence. Comme nous allons le voir, l'opinion qui les attribue à Isenmann est tout à fait fondée. Elle repose sur un traité, en langue allemande, découvert par M. Hugot dans les archives municipales de Colmar, portant la date de 1462, et renfermant des particularités trop curieuses sur la pratique de l'art, à cette époque, pour que je ne me fasse pas un devoir d'en offrir une traduction à mes lecteurs. Ce traité, conclu entre le chapitre de l'église Saint-Martin et Gaspard Isenmann, charge celui-ci d'exécuter, moyennant le prix de 500 florins du Rhin, les peintures et dorures du maître-autel de Saint-Martin, sans spécifier, toutefois, les sujets des tableaux. Il s'agissait, évidemment, d'un polyptyque ou retable à plusieurs volets, s'ouvrant et se fermant à volonté, et dont quelques-uns sont peints sur les deux côtés. Or, les sept tableaux que possède le musée paraissent avoir fait partie d'un polyptyque de ce genre. Ils sont peints sur bois,

(1) « Le christianisme a opéré, dans les types naturels de la Flandre, des altérations très-remarquables. Les figures, qui animent les toiles des Pays-Bas, sont la suite d'un compromis entre l'intelligence et la réalité : on y voit les traits principaux de l'original, mais modifiés par les croyances. Les plus anciens tableaux, comme on devait s'y attendre, portent les traces les plus manifestes de leur domination. Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Memlinc et Lucas de Leyde, Hugo Van der Goes et Schoreel dessinent des têtes qui surprennent d'abord, sans qu'on sache bien pourquoi. Si l'on en cherche la cause et se livre à un examen attentif, on observe bientôt que le peintre a donné aux fronts un développement énorme, disproportionné, tel enfin qu'il choque la vue dans un grand nombre d'ouvrages. Les tempes ont aussi une largeur discordante et la racine des cheveux se trouve, de cette façon, rejetée sur le derrière du crâne. L'orbite de l'œil est plein et charnu, ce qui en fait ressortir le globe. L'occiput n'existe pas, pour ainsi dire ; l'oreille occupe une des extrémités du profil. Les têtes ont donc une apparence vraiment singulière. Mais les causes de cette étrangeté ne sont-elles pas encore plus bizarres ? Les caractères dont nous venons de parler sont justement ceux qui désignent, selon les phrénologues, la suprême activité de l'intelligence, la force des nobles penchants et la faiblesse des mauvaises passions. Toute la théorie de Gall y est appliquée avec la dernière exactitude. Le moyen âge la connaissait-il, ou les peintres l'avaient-ils préconçue par une espèce de divination ténébreuse !... Israël de Meckenen, Martin Schœn, Wolgemuth, Albert Durer, Lucas Cranach et leurs successeurs n'ont jamais perdu de vue ce type spécial... Il semble que le spiritualisme chrétien ait immédiatement inventé la forme la plus sympathique à son génie. »

ALFRED MICHIELS, *Histoire de la Peinture flamande*, Bruxelles, 1865, page 206.

avec fond d'or uni, et représentent des sujets de la Passion : 1° *L'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem ;* 2° *la Sainte Cène ;* 3° *le Christ au jardin des Oliviers et la Trahison de Judas ;* 4° *le Couronnement d'épines ;* 5° *la Flagellation ;* 6° *l'Ensevelissement et la Mise au tombeau ;* 7° *la Résurrection*. Quoiqu'ils forment une suite régulière, ces tableaux sont de dimensions différentes ; ce qui prouverait qu'ils ne constituaient pas un chemin de la croix, mais bien une décoration d'autel. Bien qu'ils renferment des fautes de dessin choquantes, ils ne sont point l'œuvre d'un artiste sans talent ; car certains détails révèlent un esprit d'observation très-fin, une physiognomonie qui se traduit par des expressions plus ou moins grotesques dans les figures des bourreaux du Christ et rappelle encore, à ce point de vue, la manière de Schongauer dont notre peintre était contemporain, mais au niveau duquel il ne pouvait s'élever.

CHAPITRE XV

Description des sept tableaux de Gaspard Isenmann qui formaient un polyptyque dans l'église de Saint-Martin. — Les souliers à la poulaine. — Les arbres fantastiques. — Les figures simiennes des bourreaux du Christ. — Les turbans à mentonnières des saintes femmes.

Ces tableaux sont réellement intéressants pour l'histoire de l'art. L'observateur attentif y trouve des enseignements précieux. Le fond d'or uni qui fait ressortir les figures semble recouvrir d'anciennes peintures gothiques qui repoussent. On perçoit dans ces fonds, sous la couche d'or, des formes qui, de près, sont indécises et qui, vues à distance, révèlent des motifs d'architecture gothique fleuronnée. Ce n'est pas là une illusion d'optique, car la symétrie des formes est bien accentuée. Ne pourrait-on pas induire de cette particularité que Gaspard Isenmann a repeint d'anciens panneaux qui existaient sur l'autel de Saint-Martin ? Une pareille supposition pourrait s'appuyer des termes mêmes du traité qui dit : « Il devra dorer, le mieux possible, avec l'or le plus fin, les dits tableaux intérieurement, depuis le bas jusqu'au sommet où se trouvent les figures sculptées, le taber-

nacle, le saint-ciboire, la vigne, les creux et les reliefs et tout le travail de ce genre qui est en vue, que les surfaces soient en champ ou non. Il en sera de même de la partie plane du milieu, ornée de fines sculptures et de toutes les parties traitées en champ. Item, il devra peindre sur les surfaces planes les images et figures qui lui seront désignées. » Ces termes indiquent clairement qu'il s'agissait de faire revivre, sous une forme nouvelle, par la dorure et la peinture, un autel en boiserie alors existant et dont l'ornementation primitive a dû disparaître sous le nouveau travail de l'artiste.

Le premier tableau (N° 138 du catalogue) représente *l'Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*. Le Christ a le front très-développé. Les apôtres qui le suivent ont des physionomies expressives. Sous la porte de la ville, au cintre surbaissé, dominée par un pinacle gothique, se trouvent plusieurs juifs au riche costume brodé d'or. Au premier plan trois hommes, chaussés de souliers à la poulaine, étendent leurs vêtements sur le sol. L'un d'eux, en ôtant son manteau, se désarticule le bras droit par un mouvement impossible. Cette gaucherie de dessin prouve combien peu les artistes de cette époque se préoccupaient des lois de l'anatomie. Zachée, monté sur un arbre, en arrache des branchages pour en joncher le chemin suivi par le Sauveur.

Le N° 139 représente la *Sainte Cène*. On y remarque les attitudes très-variées des convives. Judas, vêtu d'une robe jaune, a sa bourse pendue sur le dos. Derrière le Christ, une boiserie gothique bien refouillée et d'un bel effet. Dans le parquet en chêne de la salle, le scrupule de l'imitation est poussé au point de reproduire, jusqu'à l'illusion, les nervures du bois.

Le tableau N° 140 est divisé en deux parties. A la gauche du spectateur, *le Christ en prière au jardin des Oliviers*. A la droite, *le Baiser de Judas*. Le paysage a une teinte sombre, presque crépusculaire. A genoux, au pied d'un rocher sur lequel est placé le calice d'amertume, le Christ est en prière. Les apôtres sont endormis, Dans le fond la troupe armée s'avance. Les arbres ont une forme étrange : ils ressemblent à de grosses châtaignes revêtues de leur zeste épineux. Aucune imitation de la nature; des formes purement conventionnelles. A droite, la scène change. Le Christ, au milieu des soldats, reçoit le baiser du traître. Judas a les cheveux rouges.

Saint Pierre brandit son glaive pour couper l'oreille de Malchus et — détail caractéristique — déjà le Christ tient l'oreille coupée dans sa main. Parmi les juifs qui portent des flambeaux, l'un d'eux, en manteau rouge, coiffé d'un turban blanc et vu de profil, est complétement dépourvu d'occiput. A l'exception de la tête du Christ, dont l'expression est remarquable, tous les types de figures sortent du moule grotesque dans lequel tous les artistes de l'époque ont pétri le faciès des persécuteurs de l'Homme-Dieu.

Le Couronnement d'épines (N° 141) est la plus belle et la plus mouvementée des sept compositions. La tête du Christ est remarquable par son expression douloureuse et résignée à la fois. Il tient ferme sous l'effort des bourreaux qui, à grand renfort de leviers, lui enfoncent la couronne dans la tête. On se rappelle que le Titien aussi, dans son tableau du *Couronnement d'épines*, a représenté ses bourreaux armés de bâtons dont ils se servent comme de leviers pour faire pénétrer la couronne épineuse dans les chairs de la victime. Ce raffinement de torture est énergiquement exprimé par notre peintre colmarien : il a donné aux figures des exécuteurs une forme simienne et tout à fait caricaturale qui tranche avec la gravité du sujet. Ici encore l'anatomie est sacrifiée à la convulsion du mouvement, et l'un des bourreaux semble s'être démis le bras droit, tant ce membre est mal attaché. Pilate qui assiste, impassible, à cette scène émouvante, est vêtu d'un riche costume pailleté d'or et constellé de pierreries.

Dans *la Flagellation* (N° 142) nous retrouvons les mêmes figures étranges, armées de paquets de verges et de lanières, se tordant dans des mouvements outrés. Des colonnes de jaspe et de porphyre se détachent sur le fond d'or. Les princes des prêtres, assistant au supplice, sont chaussés à la poulaine et portent des robes de brocart d'or dont les bordures sont couvertes d'inscriptions hébraïques.

Le N° 143 nous représente, en deux parties, *l'Ensevelissement* et *la Mise au tombeau*. Le fond, à gauche, représente le Calvaire ; sur le devant, Joseph d'Arimathie ; la Vierge et les saintes femmes s'empressent autour du corps du divin supplicié étendu sur un linceul blanc. La Vierge, drapée dans un manteau brun aux plis simples, qui lui masque presque complétement le visage, est à genoux, soutenue par Saint-Jean, et, à côté d'elle, les saintes femmes dans

des attitudes exprimant la douleur. Leur costume est digne d'attention, en ce sens qu'il n'a rien de commun avec celui des figures de Schongauer. Elles sont coiffées d'une espèce de turban blanc soutenu par des mentonnières. Ce turban laisse à découvert leurs vastes fronts.

Dans la seconde partie du même tableau, les mêmes personnages sont transposés dans d'autres attitudes, autour de la pierre sépulcrale. Les deux scènes forment, à peu de chose près, une symétrie complète. Une longue inscription hébraïque est gravée sur le tombeau. Dans le lointain l'horizon est borné par la mer que sillonnent des vaisseaux. Une ville aux maisons blanches est assise au pied d'une île rocheuse dont les plans sont bien accentués; mais nous retrouvons dans le paysage les simulacres d'arbres dont j'ai parlé plus haut, ces espèces de pelotes recouvertes d'aspérités semblables à l'écorce d'un marron.

Ces six tableaux proviennent tous de l'église Saint-Martin de Colmar. Ils ont été transférés en 1795 dans la bibliothèque du district de Colmar, ainsi que nous l'apprend l'inventaire dressé à cette époque par le bibliothécaire Marquaire et le peintre Casimir Karpff, commissaires délégués pour la recherche des ouvrages précieux. Cette provenance même donne un grand poids à l'opinion qui les attribue à Gaspard Isenmann.

Il existe au musée un septième tableau, *la Résurrection*, inscrit dans le nouveau catalogue sous le N° 137. C'est absolument le même type maniéré, ce sont les mêmes figures, les mêmes costumes, les mêmes chaussures à la poulaine, le même paysage, les mêmes arbres fantastiques. Il est donc de la famille des six autres et faisait partie du retable. Seulement, après avoir disparu de Colmar depuis un demi-siècle, il n'est venu rejoindre ses congénères au musée qu'en 1842, époque à laquelle son dernier possesseur, M. Armspach, principal du collége d'Obernai (Bas-Rhin), en a fait cadeau à la Société Schongauer.

Le Christ, debout à côté du sépulcre ouvert et vêtu d'un manteau rouge flottant, tient la croix de la main gauche. Sur la dalle posée en travers de l'ouverture est assis un ange vêtu de blanc. Les soldats sont couchés à terre autour du tombeau. A gauche, dans le lointain, un énorme rocher couvert d'arbres épineux, au devant duquel apparaissent les saintes femmes, rapetissées par la perspective. Elles sont

coiffées de turbans et costumées de même que celles du tableau de la *Mise au tombeau*. Au dernier plan se détache sur le fond d'or une ville allemande ou flamande aux structures gothiques d'où s'élancent la flèche hardie d'une cathédrale et plusieurs tourelles moyen âge. On y voit aussi un moulin à vent, détail qu'il n'est pas sans intérêt de relever pour accentuer la provenance du tableau comme œuvre d'un artiste nourri des traditions du nord et qui est probablement, comme Schongauer, un élève des Flamands.

CHAPITRE XVI

Texte du traité conclu en 1462 par le chapitre de Saint-Martin avec Gaspard Isenmann. Clauses intéressantes pour l'histoire de l'art.

Comme on le voit, ces peintures ne sont pas l'œuvre d'un imagier vulgaire. Relativement à l'époque reculée où elles remontent, elles ont un mérite exceptionnel. Le traité sur lequel on se fonde pour les attribuer à Isenmann, bourgeois de Colmar, est daté du lundi avant la Saint-Jean de 1462. Le rapprochement de cette date avec celle de 1465, inscrite derrière deux des panneaux, donne à cette supposition un grand degré de vraisemblance. Quoi qu'il en soit, et en attendant plus ample informé, il est bon de reproduire ici les stipulations de ce traité, qui n'a point encore été publié et qui, pour l'histoire de l'art en Alsace, offre des renseignements précieux. Il est surtout remarquable par le luxe de précautions et la rigueur des garanties de toute sorte que la prévoyance des maîtres de l'œuvre de Saint-Martin a imposées à l'artiste. Il est remarquable encore par l'importance de la somme consacrée à l'exécution d'un pareil travail, quand on la compare aux prix relativement mesquins payés à une époque presque contemporaine pour d'autres œuvres bien plus saillantes exécutées en Allemagne par des artistes d'un grand renom, tels qu'Albert Durer et Hans Holbein le vieux.

Voici ce traité que je traduis, autant que possible mot pour mot, du vieux texte allemand, de manière à respecter la forme originale de ce curieux monument :

« Faisons savoir que les dignes et honorables sieurs Hanseman

« Grosse, prêtre chapelain de la fondation de Saint-Martin à Colmar et
« Pierre Blotzhin, bourgeois à Colmar, en qualité de sages adminis-
« trateurs de la fabrique de Saint-Martin, ont aujourd'hui, dans la dite
« église, de l'avis, agrément, savoir et consentement des honorables
« seigneurs le prévôt, le doyen et le chapitre de la dite fondation, ainsi
« que des prudents et sages maîtres et conseillers de la ville de Col-
« mar, traité de bonne foi avec honorable Caspar Isenmann, peintre
« bourgeois à Colmar, à l'effet de peindre et d'exécuter les tableaux
« du maître-autel, dans la forme et manière ci-après décrites, savoir :
« Il devra dorer, le mieux possible, avec l'or le plus fin, les dits
« tableaux, intérieurement, depuis le bas jusqu'au sommet où se
« trouvent les figures sculptées, le tabernacle, le saint-ciboire, la
« vigne, les creux et les reliefs et tout le travail de ce genre qui est en
« vue, que les surfaces soient en champ ou non. Il en sera de même
« de la partie plane du milieu, ornée de fines sculptures et de toutes
« les parties traitées en champ. Item, il devra peindre sur les surfaces
« planes, de la manière la plus gracieuse et avec les meilleures cou-
« leurs à l'huile, les images et figures qui lui seront désignées ou
« dénommées. Il est bien entendu, toutefois, que le champ des ta-
« bleaux sera doré le mieux possible, partout où besoin sera, de
« même les figures, partout où cela sera nécessaire. Item, ainsi toute
« la partie extérieure du retable que l'on aperçoit quand il est com-
« plétement fermé, depuis le bas jusqu'aux moulures et sculptures
« supérieures, devra être dorée comme il est dit ci-dessus, et les deux
« côtés, face et revers, devront être peints avec les meilleures couleurs
« à l'huile, de la manière la plus gracieuse, rechampis avec les maté-
« riaux qui seront désignés et exécutés de façon à faire honneur à
« maître Caspar et profit à la fabrique de Saint-Martin. Il a été con-
« venu également que le sus-nommé maître Caspar devra avoir com-
« plétement terminé d'après les conditions qui précèdent, et de toute
« nécessité, l'œuvre dont il s'agit, dans les deux années qui suivront
« la date des présentes. De plus, il devra donner caution et répondre
« pour lui et ses hoirs, dans le présent comme dans l'avenir, de toutes
« les détériorations qui seraient reconnues provenir du fait de la pein-
« ture ou de la dorure et de tout ce qui s'y rapporte, avec cette clause
« particulière que maître Caspar et ses héritiers seront tenus envers
« la fabrique de Saint-Martin, pour le présent et pour l'avenir, de ré-

« parer et de changer toutes les parties défectueuses de l'œuvre et du « retable, soit dans les figures, soit dans les parties planes ou saillantes, « à l'intérieur ou à l'extérieur des dorures, de la peinture ou de n'im- « porte quel travail que le susdit maître Caspar y aurait exécuté ou « dû exécuter. En outre, tous les défauts et dommages qui ne pour- « raient être réparés et les frais qui en résulteraient seront évalués « en argent et entièrement remboursés sans fraude. Et pour peindre « et achever le retable susdit, pour toutes prétentions et tous frais, « sans en rien excepter, et de quelque nom que tout cela soit appelé, « les susdits maîtres de l'œuvre de Saint-Martin s'engagent à payer « au prénommé maître Caspar cinq cents florins du Rhin, dans les « termes et de la manière qui suivent : savoir, aujourd'hui, pour « commencer et à titre de frais préparatoires, cent florins ; item, d'ici « en un an, de nouveau cent florins ; item, une année après, quand « l'œuvre sera terminée, encore cent florins ; et après cela, chaque « année, cinquante florins jusqu'à parfait paiement des deux cents « florins restants. Et en témoignage de tout ce qui précède, nous les « prédénommés maîtres de l'œuvre avons instamment prié les sus- « dits maîtres et conseillers de la ville de Colmar, nos chers sei- « gneurs, d'apposer leur sceau secret aux présentes, pour nous et « l'œuvre susdite, ce que nous les prévôt, maîtres et conseillers de « Colmar reconnaissons avoir fait en considération de leur instante « prière. Et moi Caspar, le peintre susdénommé, pour engager moi « et mes héritiers à la fidèle observation de tout ce qui est écrit ci- « dessus, j'ai instamment prié le vaillant damoiseau Bartholomé de « Wunnenberg d'apposer son sceau particulier aux présentes faites « en deux originaux semblables, mot pour mot, et dont un exem- « plaire a été remis à chaque partie. Ce que moi aussi Bartholomé « de Wunnenberg reconnais avoir fait pour répondre à son instante « prière, sans préjudice, pourtant, pour moi et mes hoirs.

« Donné le lundi avant la fête de la Saint-Jean, au solstice, après « la naissance du Christ quatorze cent soixante-deux ans (1). »

(Sceau en cire verte de la ville de Colmar.)

(Le sceau de B. de Wunnenberg manque.)

(1) Archives de la ville de Colmar : S D L 8, N° 5. Le titre porte cette suscription : ***Meisters Caspars brieff des molers über die toffel in Sant Martins Münster.***

Il s'agissait, comme on vient de le voir, d'un travail complexe qui embrassait, à la fois, la peinture et la dorure de toutes les parties du maître-autel de Saint-Martin alors existant et qui, d'après les usages de l'époque, formait un grand travail de menuiserie à battants mobiles, ayant un couronnement surmonté de figures de saints sculptées en bois. Sur les parties planes des battants l'artiste devait peindre *avec toute la perfection désirable et avec les meilleures couleurs à l'huile les images et figures qui lui seraient désignées ou dénommées ;* mais le traité reste muet à l'égard de ces désignations, abandonnées au choix des administrateurs de Saint-Martin.

CHAPITRE XVII

Intérêt que présentent les tableaux d'Isenmann pour l'étude du costume et des objets usuels au xve siècle. — Chute et destruction partielle du retable en 1720. — Fondation de l'anniversaire d'Isenmann. — Date de sa mort.

Cinq cents florins du Rhin, pour peindre et décorer cet autel, formaient certes, alors, un fort beau denier. En tenant compte de la puissance monétaire de l'époque, qui représentait au moins le décuple de la valeur représentative actuelle, cet argent équivaudrait aujourd'hui à plus de 7000 francs. Comme beaucoup de peintres de cette période, Gaspard Isenmann devait être une espèce d'entrepreneur de peinture religieuse, ayant atelier et travaillant pour les églises et les couvents. Les spéculations idéales de l'art leur étaient étrangères : ils se complaisaient dans le terre-à-terre d'une imagerie plus ou moins perfectionnée, dont les patrons semblaient taillés d'avance. De temps en temps quelque saillie humoristique, quelqu'explosion du sentiment individuel de l'artiste en lutte avec les formes préconçues, venaient trancher sur l'austérité hiératique du sujet. L'étude consciencieuse de la nature, la vérité des situations n'étaient point leur fait. Leurs figures bibliques étaient prises dans la foule, coiffées, costumées et agencées à la manière des bons bourgeois du moyen âge. Leurs œuvres sont donc un reflet vivant de leur

époque, et c'est là leur côté intéressant, vraiment humain. Nous ne devons point nous en plaindre puisqu'elles nous fournissent des détails précieux pour l'histoire du costume, puisqu'elles nous offrent, sous leur aspect le plus caractéristique, la forme et la couleur des objets usuels, des meubles, des ornements, des armes, des intérieurs d'habitations.

A en juger par la valeur personnelle que les conditions du traité cité plus haut attribuaient implicitement à Gaspard Isenmann, ce peintre, bien que peu connu et passé sous silence dans l'histoire de l'art, a dû, dans sa sphère médiocre, produire un grand nombre d'ouvrages. Si nous pouvons, avec certitude, admettre que les sept tableaux du musée de Colmar émanent de lui, ils sont à peu près les seuls qui aient échappé à la fièvre destructive des temps orageux. Par leur date, ils font partie des plus anciens que nous possédions et cet âge vénérable leur donne une valeur que le véritable connaisseur ne saurait méconnaître.

Ces tableaux sont peints au revers, ce qui confirme la supposition qu'ils composaient dans l'origine un polyptyque ou un retable d'autel ; mais ces revers ont été mutilés par la séparation des sujets composant la suite. Ils représentent Saint-Laurent, Sainte-Catherine d'Alexandrie et deux autres personnages que le défaut d'attributs ne permet pas de reconnaître. Les panneaux étant fixés contre la muraille, il est impossible, à moins de les détacher, de voir ces revers.

Le maître-autel peint par maître Gaspard est demeuré en place, au chœur de Saint-Martin, depuis 1465 jusqu'en 1720, par conséquent deux siècles et demi. C'est ce que nous apprend une notice écrite au verso du parchemin contenant le traité de 1462 et qui rend compte, dans les termes suivants, de l'accident malheureux auquel est due la destruction des boiseries de cet autel :

« N. B. *A° 1720 den letzen Donnerstag octavæ corporis X^ti seindt die beydte eissene Stangen so den Altar von hinten halten sollen nach der procession als die Lüth aus d. Kirche waren losz wordten, hiemit dieser Altar herunter gefallen und zerschmettert.* »

« L'an 1720, le dernier jeudi de l'octave de la Fête-Dieu, les deux tringles en fer qui soutenaient l'autel par derrière, se sont détachées après la procession, alors que les fidèles avaient quitté l'église et, par suite, cet autel a été renversé et brisé. »

Les tableaux ont pu facilement échapper à ce désastre, puisqu'ils étaient peints sur panneaux solides que la chute n'a, certes, pas pu endommager gravement.

Gaspard Isenmann n'a pas survécu longtemps à l'achèvement de son œuvre. La fondation de son anniversaire mortuaire est mentionnée, dans les termes suivants, au registre obituaire de la paroisse de Saint-Martin (année 1466) que j'ai cité plus haut en parlant de la mort de Schongauer :

« *Meister Caspar Moler legauit pro anniuersario suo uxoris et* « *liberorum eorundem XIIII denarios.* »

« Maître Caspar, le peintre, a légué quatorze deniers pour son « anniversaire, pour celui de sa femme et de leurs enfants. »

Je me range entièrement à l'avis de M. Ch. Gérard qui, dans sa remarquable notice sur Gaspard Isenmann, adopte l'année 1466 comme étant celle de la mort de ce peintre (1).

Nous ne nous arrêterons point à l'omission du nom de famille d'Isenmann dans l'acte de fondation. Il était, selon l'usage de l'époque, plus particulièrement connu sous la dénomination de *maître Caspar*, de même que Schongauer était habituellement désigné sous le nom de *beau Martin* ou de *maître Martin.*

CHAPITRE XVIII

Christian Wacksterffer, auteur des fresques de l'hôtel de ville de Mulhouse et de la maison Pfister à Colmar. — Son traité avec le magistrat de Mulhouse. — Note sur la maison Pfister, berceau de l'industrie des toiles peintes de l'ancienne maison Haussmann du Logelbach.

Au milieu du XVI[e] siècle vivait à Colmar un autre peintre dont le talent, comme décorateur d'édifices, c'est-à-dire comme peintre de fresques, avait acquis une certaine notoriété. C'était Christian Wacksterffer, l'auteur des peintures murales de la maison Pfister, sise à l'angle de la petite rue des Augustins, aujourd'hui rue Schongauer, et de la rue des Marchands, peintures exécutées en 1577, qui ont été

(1) Ch. Gérard, *Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge.*

longtemps recouvertes d'une couche de badigeon et que le propriétaire a fait restaurer partiellement, il y a quelques années. Ses initiales C. W. figurent sur la façade de la rue des Marchands, près la tourelle en poivrière qui donne un cachet si pittoresque à cette habitation, une des curiosités du vieux Colmar (1). Mais l'œuvre capitale de ce maître est la décoration murale de l'hôtel de ville de Mulhouse, de ce palais doré qu'admirait Montaigne lors de son voyage en Allemagne et en Suisse.

M. Ehrsam, archiviste de la ville de Mulhouse, a publié dans les *Curiosités d'Alsace* (année 1861, page 377) le traité en langue allemande qui chargeait Wacksterffer de cette œuvre intéressante. L'artiste y est désigné sous la qualification suivante : « *Meister Cristen Wacksterffer, moler burger zu Colmer.* » Ce traité, daté du samedi 10 septembre 1552, le chargeait de tous les travaux de peinture à exécuter au nouvel hôtel de ville. Comme nous l'apprend M. Ehrsam, ces peintures comprenaient, outre la partie purement matérielle, réservée aux compagnons de l'artiste, plusieurs grandes figures dont la plupart, restaurées à diverses reprises, existent encore. Ces figures représentent la *Clémence* et la *Vérité, Moïse* tenant d'une main la table de la loi et, de l'autre, la verge symbolique ; puis les quatre vertus cardinales, la *Justice,* la *Prudence,* la *Tempérance* et la *Force* (2), ensuite les trois vertus théologales, la *Foi,* l'*Espérance* et

(1) D'après une note qui m'est communiquée par le propriétaire actuel, M. F. Pfister, cette maison fut construite en 1537 par Ludwig Scherrer, *barretmacher von Bizanz,* c'est-à-dire, fabricant de bérets, à Besançon. Elle fut occupée, en 1760, par J. Haussmann, qui y installa une pharmacie. Ses fils exercèrent au deuxième étage la profession de teinturiers-imprimeurs sur étoffes. Nous trouvons là les premiers essais de la magnifique industrie des toiles peintes que l'ancienne maison Haussmann a introduite au Logelbach, près Colmar, et qui a eu pendant bien longtemps une vogue méritée par la beauté de ses dessins et la richesse de ses couleurs. La collection ethnographique du musée de Colmar possède de curieux échantillons de ses produits.

Ce n'est qu'en 1854 que M. Pfister, pensant découvrir quelques inscriptions sur la tourelle de sa maison, fit enlever le plâtre qui en recouvrait tous les panneaux depuis 1793. Cette opération amena la découverte d'une inscription en relief et de quatre médaillons sculptés dans lesquels on a cru reconnaître les figures de Charles-Quint, de l'impératrice sa femme et de ses deux fils. Encouragé par ce premier succès, M. Pfister fit continuer le grattage sur une partie des deux façades et mit ainsi à nu les peintures murales de Wacksterffer.

(2) Ces quatre figures sont également représentées en grisaille sur la maison Pfister à Colmar. On y voit, en outre, *Judith, Abraham chassant Agar, Jacob et Esaü,* deux évangélistes, saint Mathieu et saint Marc. Il est à regretter que toute la suite de

la *Charité*, enfin la *Vigilance* et la *Prévoyance*. Plus loin, sur le pignon de gauche, le symbole de la sagesse dans les conseils et ceux de la récompense et de la punition.

Wacksterffer n'a reçu que 200 florins pour l'exécution de cet important travail. D'après la *Chronique de Mulhouse* par Mieg, le florin équivalait à trente-trois sols tournois, et, suivant la supputation de M. Ehrsam, cette somme correspondrait aujourd'hui, au point de vue de la puissance monétaire, à 2970 francs. Le peintre a, de plus, été admis avec son compagnon à manger et à boire, pendant toute la durée de son travail, au *Pfrundhuss*, c'est-à-dire à l'hospice où l'on admettait des pensionnaires à vie. La ville lui a fourni, en outre, toute l'huile nécessaire pour abreuver la pierre.

Il m'a paru intéressant de mettre ces détails en parallèle avec les stipulations du traité d'Isenmann, pour donner au lecteur une idée des conditions dans lesquelles s'exerçait l'art au XVe et au XVIe siècle.

CHAPITRE XIX

Tableaux anciens d'un ordre secondaire. — Le *Christ expirant sur la croix*, tableau très-ancien, d'une facture étrange, mélange de style allemand et italien. — Le *Crucifiement*, par Lorenzo da San-Severino, tableau archaïque de la collection Campana. — Dessins au trait noir sur fond d'or provenant de l'église du Tempelhof de Bergheim.

Après les œuvres des maîtres plus ou moins connus, que nous venons de passer en revue, il me reste à jeter un coup d'œil sur les tableaux secondaires qui complètent cette galerie d'œuvres anciennes. Ils ne sont pas les moins intéressants pour l'étude du progrès dans l'art. Plusieurs d'entre eux révèlent des qualités de composition et de coloris qui ne manquent ni de puissance ni d'originalité. C'est un livre ouvert dans lequel on peut essayer de déchiffrer, à travers les

sujets qui recouvraient la façade donnant sur la rue des Augustins, n'ait pu être mise à découvert. Cette façade étant la plus grande, il est probable que les peintures qui l'ornaient étaient les plus importantes de la série.

siècles, les tâtonnements des artistes primitifs, voir les luttes qu'ils ont dû soutenir pour vaincre peu à peu les difficultés de la matière, dégager leur personnalité, leur sentiment individuel, des étreintes de la forme imposée par la règle du sanctuaire, chercher en un mot, dans leur propre tempérament, une formule plus large qui fît prédominer l'esprit vivifiant sur la lettre qui oblitère.

Ce qui nous touche, par-dessus tout, dans les œuvres d'art, ce n'est pas l'imitation, quelque correcte qu'elle soit, de la nature, c'est l'idéale beauté qui s'adresse à l'esprit et perce sous l'écorce colorée qui ne s'adresse qu'aux sens. Ce que nous cherchons dans l'œuvre, c'est l'homme, c'est le souffle du génie qui anime la toile, fait respirer le burin et palpiter le marbre; c'est la passion, le sentiment intime de cet être éphémère et souffrant, qui, immobilisés pour les siècles dans une belle œuvre d'art, font survivre le génie de l'homme quand l'homme a disparu et laissent après lui cette trace lumineuse qui est l'immortalité.

C'est par ce côté intéressant que Schongauer a su fixer l'admiration depuis tantôt quatre siècles. Aussi la tradition s'est-elle emparée de ce nom pour lui attribuer bien des tableaux qui n'émanent point de lui, mais sont marqués au coin d'une incontestable valeur. Tel est, entre autres, un tableau du musée de Colmar, *le Christ expirant sur la croix entre les deux larrons* (N° 105 du catalogue). On se sent invinciblement attiré par le caractère étrange de cette œuvre anonyme qui, d'après M. Hugot, remonterait au commencement du xve siècle et serait, de beaucoup, la plus ancienne que possèdent, dans un rayon fort étendu, les collections publiques et privées de nos régions. M. Hugot la conteste avec raison à Schongauer, bien que les anciens inventaires dressés vers la fin du siècle dernier la lui attribuent.

Un mot d'abord sur l'exécution matérielle. C'est une peinture sur toile, collée sur panneau de bois, très-endommagée en certaines parties et couverte d'un vernis craquelé. Le fond d'or est chargé de figures imprimées en creux, à la pointe, représentant le Père éternel, le soleil et la lune, des anges et des démons.

La composition principale, peinte à l'huile, chaudement accentuée, se détache avec vigueur sur ce fond. Au milieu le Christ en croix rend le dernier soupir. Son âme s'exhale sous la forme d'un petit

être embryonnaire que le Père éternel reçoit dans ses deux mains. A droite et à gauche les deux larrons se tordent dans des poses de clowns déhanchés qui indiquent une certaine science du mouvement. L'âme du bon larron est accueillie par un ange, celle du mauvais larron est happée par un démon. J'appelle l'attention sur ce détail très-original. Un autre détail, non moins piquant, c'est une espèce de nain camard se hissant sur la pointe des pieds pour porter aux lèvres du Christ l'éponge imbibée de fiel et de vinaigre. Sur le premier plan, à la droite de Jésus, la Vierge soutenue par les saintes femmes. Ce groupe mérite aussi de fixer l'attention des connaisseurs. Il y a là quatre têtes de femmes d'un fini merveilleux, d'une pureté de formes presque raphaélesque, qui ne rappellent ni Memlinc, ni Van der Weyden, ni Van Eyck, ni Cranach, ni Schongauer. Dans tout ceci pas le type flamand, pas le type allemand, pas de formes maniérées, mais une correction de dessin, une pureté de style qui étonnent quand on les compare à la mixture bouffonne qui forme le fond du tableau. En présence de cet alliage du grotesque et du beau idéal, je ne puis que poser un point d'interrogation. N'y a-t-il point là deux mains différentes? Ce qui est certain, c'est que l'une d'elles est celle d'un maître. Voyez encore cet autre contraste: les têtes de femmes sont magnifiques, leurs mains sont de longues pattes osseuses. *Desinit in piscem mulier formosa superne.* A la gauche de la croix, Saint-Jean entouré de sacrificateurs et de soldats dont l'un embrasse la croix du bras droit et, de l'autre, porte un étendard à flamme rouge sur laquelle est tracée en lettres d'or l'inscription romaine S. P. Q. R.

D'après l'inventaire de Marquaire et Karpff, cette œuvre curieuse provient de l'église Saint-Martin de Colmar. C'est là tout ce que nous connaissons de son origine qui, probablement, est italienne.

Le hasard a placé immédiatement au-dessus de ce singulier tableau une véritable peinture italienne qui peut fournir quelques points de comparaison. C'est le *Crucifiement* par Lorenzo da San Severino (N° 263), qui faisait partie des collections Campana et a été donné par le Ministère d'État au musée de Colmar, en 1863, avec une nombreuse série d'autres objets d'art. Les têtes des saintes femmes placées sur le premier plan sont fort belles d'expression. Le Christ a cette maigreur et cette raideur caractéristiques qui signalent la

manière des peintres primitifs. La facture archaïque de ce tableau, sa composition et son coloris se rapprochent beaucoup de celui dont je viens de donner la description.

Nous devons rattacher aussi au commencement du xve siècle deux tableaux en forme de frise peints au simple trait noir, à l'huile, sur fond d'or. A proprement parler, ce ne sont point des peintures, mais de simples dessins au pinceau exécutés avec une certaine liberté d'allures qui ne manque pas de charme. Ces panneaux, longs chacun de près d'un mètre, formaient le socle de la partie antérieure du coffre du maître-autel de l'église du Tempelhoff à Bergheim, église qui nous a déjà fourni, comme nous l'avons vu plus haut, une œuvre remarquable attribuée non sans fondement sérieux à Schongauer. Les dessins que renferme notre socle sont une suite de sujets tirés de la vie du Christ et séparés l'un de l'autre par des colonnes surmontées d'arcades fleuronnées et accoladées, dans le style de l'époque. Les contours de chaque figure sont accompagnés d'un pointillé imprimé en creux sur le fond doré à l'aide d'une pointe arrondie, disposition qui adoucit la rigidité du trait tracé au pinceau.

CHAPITRE XX

Sujets légendaires : le *Massacre des Innocents*, le *Martyre de Saint-Barthélemy*, *celui des onze mille vierges* et *celui de Dionochus, roi de Cornubie*. — Mosaïque de tortures. — *La Visite de Sainte-Anne à l'enfant Jésus*. — Diptyque de *Saint-Pierre et Saint-Jacques*, attribué à Nicolas Manuel de Berne. — *La Visite de Sainte-Élisabeth à l'enfant Jésus*, tableau de 1512. — Un diptyque d'Issenheim de 1505. — Un triptyque peint par un artiste français en 1536, cinq sujets de la vie du Christ.

Voici maintenant un diptyque de modeste dimension, divisé en quatre petits compartiments qui tous représentent des scènes du martyrologe (N°s 106 à 109). Ici le style de l'école de Schongauer se trahit dans tous les détails de la composition. C'est une œuvre naïve du xve siècle qui a son côté original en ce sens que les sujets ne sont point puisés dans l'invariable répertoire de la Passion du Christ, mais dans la légende des martyrs. Le premier compartiment repré-

sente le *Massacre des Innocents,* le second le *Martyre de Saint-Barthélemy,* le troisième le *Martyre des onze mille vierges* et le quatrième le *Martyre de Dionochus, roi de Cornubie.* C'est une mosaïque de tortures dont la plus saisissante est celle de Saint-Barthélemy, étendu sur une table et écorché par des bourreaux aux manches retroussées, rappelant à quelques égards près certains tableaux de l'école espagnole. Vient ensuite la légende des onze mille vierges martyrisées à Cologne. Il est vrai que l'artiste, pour simplifier son œuvre, a prudemment retranché trois zéros du chiffre légendaire et n'a placé que onze vierges dans le bateau qui les ramène de leur voyage à Rome, sous la conduite de Sainte-Ursule et du pape Syriaque. Le bateau échoué sur la rive est entouré de soldats qui les percent à coups de flèches et de lances. Dans le fond, sur les bords du Rhin, se voit la ville de Cologne.

Cet accouplement de quatre scènes de persécution empruntées aux premiers siècles de l'ère chrétienne, pourrait servir de préface à l'histoire de la torture humaine si riche, à toutes les époques, en tableaux émouvants.

La série d'inconnus que nous avons à parcourir encore est passablement longue : elle offre bien certainement quelques morceaux saillants, mais l'ensemble ne saurait nous arrêter au même titre que les pièces capitales de la collection. Je me bornerai donc à une mention sommaire de ceux des tableaux qui, au point de vue de l'art et de l'originalité, ont un certain cachet qui les recommande à l'attention.

Je citerai d'abord un tableau votif, du commencement du XVI[e] siècle, dont les donateurs sont un seigneur de Hattstatt et sa femme née de Stauffenberg. Cette peinture à l'huile, fond d'or, orné de gaufrures, représente la *Visite de Sainte-Anne à l'enfant Jésus* (N° 147). La sainte présente une poire à l'enfant assis sur les genoux de sa mère. Des deux côtés, deux anges jouent, l'un du luth, l'autre du violon. Le donateur, sire de Hattstatt, armé de toutes pièces, est agenouillé avec sa femme sur le devant du tableau. Ces deux figures, suivant l'usage du temps, ont des proportions très-réduites comparativement à celles des saints personnages. La composition est bien équilibrée, le coloris ferme et bien conservé. Il n'existe aucune donnée sur la provenance ; mais c'est un fort bel échantillon de l'art allemand du commencement du XVI[e] siècle.

A la même époque appartient un diptyque représentant *Saint-Pierre et Saint-Jacques* (N° 148) et attribué à l'homme d'État, peintre et poëte, Nicolas Manuel de Berne, contemporain d'Holbein le jeune. C'est là une simple supposition qui ne s'appuie sur aucun document. Au revers *Saint-Jean-Baptiste et Saint-Erasme*. Sur le second volet sont les figures de *Sainte-Madeleine et de Sainte-Odile* et au revers *Saint-Nicolas et Saint-Ulrich*. La présence de ces saints personnages particulièrement honorés en Alsace fait naturellement supposer que ce diptyque a été peint dans notre pays même et provient d'une église ou d'un couvent, ce qui ôterait toute créance à l'attribution purement conjecturale que je viens d'indiquer.

A côté de cette œuvre nous trouvons une suite de quatre panneaux à fond d'or ayant une origine commune et dont l'un, la *Visite de Sainte-Elisabeth à l'enfant Jésus*, porte la date de 1512 écrite doublement en chiffres romains, de forme gothique et en chiffres arabes. D'après M. Hugot, cette date mérite d'autant plus d'être remarquée que le panneau N° 166 (*Saint-Jean l'évangéliste plongé dans une chaudière d'huile bouillante*) reproduit partiellement une estampe sur bois d'Albert Durer faisant partie de la suite de son apocalypse qui a été gravée en 1511.

Autres scènes de martyres. Celles-ci ont une date certaine; mais ces œuvres qui proviennent de la commanderie d'Issenheim sont de beaucoup inférieures, comme style et comme exécution matérielle, à celles que j'ai décrites plus haut et qui proviennent du même fonds (Schongauer et Grunewald).

Ce sont deux tableaux formant diptyque et représentant la légende de *Sainte-Catherine d'Alexandrie* et celle de *Saint-Laurent*. M. Hugot a restitué l'inscription mutilée qui se trouve au bas d'un pilastre peint encadrant les deux sujets de cette dernière légende. Voici cette inscription : POST PARTVM B. MARIÆ VIRGINIS ANNO DOMINI MILLESIMO QUINGENTESIMO IIIII 1505. Bien qu'il ne subsiste sur le tableau que les deux derniers chiffres du millésime, il ne saurait surgir aucun doute sur l'exactitude de la restitution, car, comme moyen de contrôle, nous avons les armoiries de Guido Guersi, précepteur d'Issenheim, figurant au revers du tableau. Ainsi que je l'ai indiqué, Guersi a fait exécuter les peintures d'Issenheim de 1493 à 1516.

Dans cette suite de peintres inconnus nous pouvons classer aussi un artiste français, de 1536, contemporain de cette merveilleuse époque de la renaissance qui vit arriver en France, à l'appel d'un grand roi, quelques-uns des représentants les plus illustres de l'art italien, Léonard de Vinci, le Primatice, Benvenuto Cellini. M. Fries, ancien architecte de la ville de Strasbourg, a légué au musée de Colmar un triptyque de petite dimension portant la date de M.D.XXX.VI. et représentant différentes scènes de la vie du Christ, en tout cinq sujets, face et revers. Sur le panneau du milieu le *Christ en croix, Madeleine* et la *Vierge douloureuse.* Ce panneau porte l'écu de France, à gauche, et à droite un écu armorié, de gueules à deux étoiles en chef; un croissant en pointe, d'or. Entre les deux écussons trois distiques latins ayant trait à la mort du Sauveur. Cette peinture est assez médiocre.

CHAPITRE XXI

La légende de Saint-Jean le Précurseur, suite de quatre grands panneaux peints au revers, par Jean d'Aegery, peintre suisse, 1582. — Quelques tableaux du XVII[e] siècle. – *Le Couronnement de la Vierge; Sainte-Ursule et ses compagnes.* — *L'Élévation en croix,* copie d'après Rubens par un peintre alsacien, provenant de la Chartreuse de Molsheim. — Le *Festin de Balthazar* et l'*Adoration des Mages;* la *Bataille d'Arbelles* et la *Bataille de Constantin contre Maxence,* copies d'après Lebrun, provenant des châteaux de Ribeaupierre. — Bouclier de parade des comtes de Ribeaupierre. — Vases en vermeil de Ribeauvillé. — Tête de vieillard attribuée au Guerchin. — *Bacchantes* par F. Boucher, *Temples en ruines* par Fr. Casanova. — Portraits de l'empereur Joseph II, de F. Dietermann, préteur royal de Colmar, du brave Élie, de l'abbé Grandidier.

Au milieu de cette espèce de nécropole où se détachent çà et là quelques monuments vénérables du génie, témoins vivants d'une civilisation éteinte, qui n'a aucune analogie avec la nôtre, nous assistons à de singuliers contrastes. Ici Schongauer et sa légion d'adeptes parqués dans une formule rigide en plein moyen âge, mais sachant donner à l'exécution matérielle de leurs œuvres un éclat incomparable. Plus loin, et appliqués contre le mur, quatre grands tableaux, qui ne brillent ni par le dessin ni par le coloris, œuvres

où le génie de la renaissance n'a point marqué son empreinte, mais où s'accuse la transition vers l'art moderne. En somme, ces panneaux qui sont l'œuvre d'un peintre suisse, Jean d'Aegery, et portent la date de 1582, ne s'élèvent pas au-dessus de la médiocrité, bien qu'ils renferment quelques détails dignes d'attention. C'est la légende de Saint-Jean le Précurseur qui défraie la composition. Les figures, de grandeur naturelle, n'ont aucun relief. La science du clair-obscur est absente ; le coloris, surtout dans les chairs, est terne, le gris domine, le dessin est incorrect. Cependant le groupement des personnages est assez bien entendu ; mais ce qui sauve l'ensemble, ce sont les fonds de paysages alpestres qui révèlent, de la part de notre artiste helvétique, une étude très-accentuée de la nature. Il y a là une entente assez remarquable de la perspective linéaire et aérienne, une dégradation de plans qui annonce un paysagiste s'inspirant sur place devant les beaux sites de la Suisse (1). Des lacs, des montagnes, des rochers surmontés de vieux manoirs forment le fond des tableaux N°s 101 et 102, *Saint-Jean discourant avec les docteurs* et *le Baptême du Christ*, mais les tons fanés du coloris enlèvent tout charme à l'ensemble. On dirait une pâle peinture à la détrempe. Ces quatre panneaux sont peints au revers, de sorte que l'œuvre d'Aegery se compose réellement de huit tableaux dont la moitié seulement est visible, ce qui tient, comme je l'ai dit déjà, au système de suspension des tableaux qui devraient être fixés à la muraille au moyen de charnières, de façon à permettre de les mouvoir comme les vantaux d'une porte.

Quelques tableaux du XVIIe siècle viennent clore l'énumération des œuvres de cette galerie ancienne. Bien que, pris en masse, ils n'offrent rien de bien remarquable, ils sont là comme des jalons indiquant les phases de l'évolution artistique qui s'est accomplie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours et nous serviront de transition pour arriver aux œuvres modernes.

Examinons d'abord le *Couronnement de la Vierge* (N° 154). Au sommet de la composition la Vierge entre Dieu le Père, représenté

(1) Il ne faut point s'étonner du choix de ces sites. Hans von Aegery, comme son nom l'indique, était sans doute originaire du bourg d'Aegery situé sur le petit lac de ce nom, près de Zug, au pied du Rigi, c'est-à-dire dans une des parties les plus pittoresques de la Suisse.

sous le costume d'empereur d'Allemagne, et Jésus-Christ, sous le costume de roi des Romains ; au bas, sur le premier plan, plusieurs personnages dont les têtes ont de l'expression et sont peintes avec un certain talent. Le costume accuse l'origine allemande de cette peinture qui semble avoir été inspirée par le retable du maître-autel de Fribourg en Brisgau, dont Hans Baldung Grien est l'auteur et dont le sujet, sauf quelques variantes, a également été reproduit dans le magnifique retable, en bois sculpté, de l'église du Vieux-Brisach. Vient ensuite le tableau de *Sainte-Ursule et ses compagnes* (N° 162), représentées debout. Il y a là quelques types de figures très-gracieuses, dessinées avec une pureté de lignes qui fait regretter l'insuffisance du coloris comme aussi l'absence de relief. Ce tableau est peint sur bois, avec fond doré et gaufré. Au revers se trouve le *Bon Pasteur,* dont je ne puis donner aucune appréciation, le tableau étant fixé à demeure contre la muraille.

L'Élévation en croix, copie exécutée d'après Rubens, par un peintre alsacien, s'il faut en croire les indications de l'ancien inventaire dressé vers la fin du siècle dernier, offre cela de remarquable que les carnations plantureuses, les formes robustes et la riche musculature des nombreux personnages qui animent la toile rappellent, sous bien des rapports, la manière du grand peintre flamand. Ce tableau, gravement endommagé dans plusieurs de ses parties, est très-estimé des connaisseurs. Il a été restauré récemment par M. Chiappini. L'inventaire de Marquaire et Karpff indique que cette peinture, originairement placée dans l'église des Chartreux de Molsheim (Bas-Rhin), provient, ainsi que les quatre tableaux suivants, du château des comtes de Ribeaupierre à Ribeauvillé.

Le *Festin de Balthasar* et l'*Adoration des Mages* (Nos 183 et 184), œuvres d'un peintre inconnu de la seconde moitié du XVIIe siècle, ne se recommandent par aucune qualité saillante. Ils n'ont d'autre mérite que le souvenir historique qui se rattache aux dynastes de Ribeaupierre dont ils ornaient la résidence.

Deux autres tableaux de la même provenance, la *Bataille d'Arbelles* et la *Bataille de Constantin contre Maxence* sont des copies exécutées d'après les originaux de Charles Lebrun. Ces toiles, qui ont chacune plus de trois mètres de long, sont d'une exécution médiocre au point de vue du coloris.



BOUCLIER DE PARADE DES COMTES DE RIBEAUPIERRE
(*Musée de Colmar.*)

Il est un fait dominant dans l'histoire de la seigneurie de Ribeaupierre, c'est que la famille de dynastes, qui la tenait à fief de l'évêché de Bâle depuis le XIIe siècle, s'est fait remarquer par son goût pour les arts, les sciences et les lettres. Jusqu'au XVIIe siècle, les comtes de Ribeaupierre furent mêlés activement aux luttes qui signalèrent le moyen âge et l'époque agitée de la Réforme. On les voit tour à tour prendre part aux Croisades, s'attaquer aux villes, aux principautés voisines, à l'empereur lui-même, s'allier au roi de France Charles VI contre les Anglais, recevoir d'éminents témoignages de faveur des ducs de Bourgogne et de l'empereur Charles-Quint que le comte Guillaume II suivit en Italie au siége de Padoue. Le comte Eberhard est le dernier des Ribeaupierre dont le nom ait une certaine notoriété historique. Ses deux fils, Georges-Frédéric et Jean-Jacques, moururent sans descendance masculine. Catherine-Agathe de Rappolstein, fille aînée de Jean-Jacques, épousa Christian II, prince palatin de Birckenfeld. Grâce à la protection de Louis XIV, ce prince devint l'unique seigneur du comté de Ribeaupierre qui passa depuis, par héritage, dans la maison de Deux-Ponts. Le dernier prince de cette maison, qui a joui des droits seigneuriaux de Ribeauvillé, est Maximilien de Deux-Ponts qui fut colonel du régiment Royal-Alsace sous le règne de Louis XVI. Maximilien dut à Napoléon Ier de monter sur le trône de Bavière.

Les seigneurs de Ribeaupierre possédaient une fort belle bibliothèque, de nombreux objets d'art dispersés aujourd'hui. Quelques épaves de leurs collections sont venues s'échouer à la bibliothèque et au musée de Colmar, où l'on conserve entre autres un bouclier de parade, en bois, recouvert de miniatures peintes à l'huile par un artiste alsacien du XVIe siècle et représentant des sujets de chasse variés selon les quatre saisons. Cette pièce intéressante rentre tout naturellement dans le cadre de mon travail : j'en ai fait, il y a quelques années, un dessin à la plume, qui a été publié dans l'*Art pour tous*. J'en donne aujourd'hui une héliogravure réduite au sixième du diamètre réel. Il n'est pas hors de propos de rappeler ici que la ville de Ribeauvillé possède un véritable trésor de souvenirs artistiques de ses anciens seigneurs : c'est une collection de sept vases en vermeil (1628 à 1641) donnés par eux à la *Rathstuben* ou Chambre du Conseil, à l'occasion de mémorables événements de

famille et portant des inscriptions dédicatoires ainsi que les monogrammes des orfévres. J'en ai publié une description accompagnée de planches, dans la *Revue d'Alsace* (année 1872).

Citons encore, comme appartenant au XVIIe siècle, une tête de vieillard attribuée, mais sans preuve certaine, à Francesco Barbieri, dit le Guerchin, donnée au musée par M. H. Lebert. C'est une figure coiffée d'une espèce de turban, probablement un portrait ou plutôt une tête d'étude : elle n'a rien de particulièrement attractif, si ce n'est le faire large de la peinture, qui est grassement empâtée.

L'art du XVIIIe siècle n'est représenté dans notre galerie de peinture que par quelques portraits historiques exécutés par des artistes inconnus, une petite esquisse peinte de François Boucher, le peintre efféminé des boudoirs, représentant des *Bacchantes,* deux petits tableaux de Fr. Casanova, peintre de paysages et de batailles, né à Londres en 1730 d'une famille italienne. Ces tableaux, peints à l'huile sur cuivre, ont été donnés par feu M. le docteur Faudel. Ils représentent des temples en ruines. L'exécution est assez terne et ne saurait donner une idée suffisante de la manière de cet artiste, qui, pourtant. jouissait d'une certaine célébrité et avait été chargé par Catherine II de peindre les batailles des Russes contre les Turcs.

Parmi les portraits l'on remarque celui de l'empereur Joseph II, celui de François Dietermann, conseiller au Conseil souverain d'Alsace et préteur royal de la ville de Colmar où il est mort en 1729, celui du *Brave Élie,* l'un des vainqueurs de la Bastille, né à Wissembourg le 25 novembre 1746. Ce portrait a été donné au musée par son neveu : au-dessous du cadre se trouvent appendues les deux épées d'honneur offertes au brave Élie, le 15 juillet 1789, par les électeurs de Paris assemblés à l'Hôtel de ville, en récompense de sa brillante valeur. Élie devint plus tard lieutenant-général de la division dont Bar-le-Duc était le chef-lieu. Cette noble et énergique figure est un des souvenirs historiques les plus intéressants que possède le musée. Je citerai également le portrait d'une autre illustration alsacienne, celui de l'abbé Grandidier, dont les œuvres sont un des plus beaux monuments élevés à l'histoire d'Alsace. Donné au musée par Mme veuve Gœcklin, sa sœur, ce portrait, qui est admirablement peint, reflète la physionomie à la fois douce,

intelligente et sympathique de ce jeune prêtre mort en 1787, âgé de trente-cinq ans à peine, à l'abbaye de Lucelle, laissant après lui une œuvre grande et belle qui, à elle seule, eût suffi à remplir une longue vie d'homme. Arrêtons-nous un instant devant cette gracieuse figure : il s'en dégage un charme pénétrant, une fleur de jeunesse sur laquelle le poids du travail fiévreux n'a point marqué son empreinte, mais où l'âme transperce l'épiderme avec cette nuance de mélancolie qui semble porter en elle le pressentiment d'une courte existence terrestre.

CHAPITRE XXII

Peintures modernes. — Paysages de MM. Gustave et Auguste Salzmann, Camille Bernier, Menn, Achard, George, de Chacaton, Louis Duvaux, Aligny. — Dons du gouvernement français.

Le musée n'est pas très-riche en œuvres modernes. Il semble, quant à présent, que tout l'intérêt des collections qu'il renferme doive se concentrer exclusivement sur la gloire des vieux maîtres du xve et du xvie siècle Cette prédominance de l'intérêt historique qui s'attache à des œuvres dont l'existence a traversé plusieurs siècles, et qui ont conquis à la longue une célébrité européenne, paraît reléguer dans une espèce de pénombre le cortége de tableaux, de dessins et d'estampes auxquels l'âge n'a point donné ce brevet de noblesse qui sollicite les préférences des curieux. Nous avons cependant à signaler dans cet ensemble assez varié plusieurs peintures de mérite dont les principales sont dues à des artistes alsaciens. Car, il ne faut point l'oublier, la principale préoccupation de la Société Schongauer a été de créer un musée alsacien qui puisse donner une mesure exacte de la spécialité de chacun de nos artistes dans les genres multiples où s'exerce leur activité. Cette tendance à laquelle les vrais amis de l'art ne peuvent qu'applaudir a été généreusement servie, d'abord par le gouvernement qui a donné au musée plusieurs tableaux d'artistes nés dans le Haut-Rhin et signalés aux dernières expositions des beaux-arts, ensuite par les artistes eux-

mêmes qui ont bien voulu s'associer, par des dons gracieux, à la propagande de la Société.

Parmi les dons du gouvernement français figure encore une œuvre importante de M. Louis Duveau, *la Mort d'Agrippine*, grande page historique vigoureusement brossée et d'un puissant effet dramatique.

C'est par une analyse succincte de ce groupe moderne que je vais terminer cette petite monographie de collections d'art. Un hommage de reconnaissance, d'abord, pour M. Gustave Saltzmann, de Colmar, auquel le musée est redevable d'un grand nombre de dons précieux et qui, animé de ce patriotisme désintéressé qui ennoblit la mission de l'artiste, a exposé, à titre permanent dans ces galeries, une dizaine de tableaux de sa collection qui se recommandent tous à des titres divers. Ses œuvres personnelles se distinguent par une étude consciencieuse de la nature; il comprend à merveille le paysage et sait l'interpréter largement, sans maniérisme. Voyez sa *Haute futaie* et ses *Aqueducs de la campagne romaine*, deux œuvres où la différence de caractère dénote une souplesse d'assimilation que possède seul l'observateur intelligent. Dans l'un la plantureuse verdure et les robustes troncs de nos arbres du nord sont rendus avec la solidité d'empâtement qui convient à une étude de ce genre; dans l'autre ce sont des tons roussis par le soleil, une végétation maigre, une morne solitude, une vaste étendue sur laquelle s'échelonnent, comme des squelettes, quelques piliers en ruine, souvenirs de splendeurs déchues. Les œuvres les plus remarquables de M. G. Saltzmann ont été reproduites par la lithographie : les collections d'estampes de la Société Schongauer en possèdent un charmant atlas.

M. Auguste Saltzmann, de Ribeauvillé, également estimé comme paysagiste, a étudié comme lui la nature italienne et a rapporté de ses voyages de fort belles études dont deux, les *Temples de Poestum*, page chaudement colorée, et le *Golfe de Naples*, petit tableau ruisselant de lumière et d'azur, figurent dans ces collections. Sa *Mare d'eau, effet du soir*, quoique bien accentuée au point de vue de l'effet particulier cherché par l'artiste, a l'inconvénient d'offrir au regard une tonalité uniforme et sombre qui fait pousser au noir l'œuvre entière et ne laisse en évidence qu'une petite trouée lumineuse. Ce tableau forme pendant avec une copie d'Aligny traitée dans le même style.

Voici trois paysages d'un autre artiste colmarien, M. Camille Bernier, dont les sites bretons ont obtenu de légitimes succès aux expositions de Paris. Son *Embouchure de l'Elorn* a été donnée par le gouvernement français au musée de Colmar. Quelques arbres au bord de la mer, où vient se jeter l'Elorn, près de Lorient, quelques bateaux pêcheurs se balançant sur la vague, au premier plan un pâturage animé par des moutons, le tout se détachant sur un ciel plombé d'un bel effet, tel est l'ensemble de cette composition toute simple, mais traitée d'une manière large et sobre.

Le second paysage de M. Bernier, tableau de grande dimension, est également un don du Ministère d'État. En peignant cette œuvre si simple, *un Sentier dans les genêts près de Bannalec*, l'artiste nous montre combien la nature, dans ses thèmes les moins compliqués, offre de ressources à celui qui sait la comprendre et bien l'interpréter. Un bouquet d'arbres, un sentier passant au travers, dans le fond la pourpre du couchant, sur le devant un cheval blanc à la pâture, c'est là tout, et cependant on se sent ému. C'est qu'il y a dans ce coin de nature un grain de poésie qui fait rêver les indifférents, qui les force à s'incliner devant la puissance de la palette d'où sont sortis ces tons vrais, ce réalisme de bon aloi. Sans aller en Bretagne, nous rencontrons tous de pareils effets dans nos campagnes et nous nous plaisons à les revoir transportés sur la toile.

Le musée a reçu du gouvernement français un troisième paysage de M. Bernier *(Fontaine en Bretagne)*. Ce tableau, qui porte l'empreinte des qualités brillantes acquises par l'artiste dans l'étude de la nature, a beaucoup voyagé avant d'arriver à sa destination. Donné en 1869, il figurait à l'exposition de Munich, puis à celle de Vienne, où il resta en quarantaine pendant toute la durée des tristes et terribles événements de 1870. Ce n'est qu'en 1872, grâce à l'active intervention de M. Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts, que cette belle œuvre, une des meilleures de l'artiste, est arrivée au musée.

Plusieurs autres paysages, de provenances diverses, se recommandent à notre attention. Arrêtons-nous un instant devant les frais ombrages du tableau de M. Menn, de Genève, intitulé *le Printemps*, arrêtons-nous aussi devant le *Paysage du Dauphiné*, par M. Achard, si riche d'accent pittoresque, contemplons les deux délicieuses

études de M. George, autre peintre genevois, élève de Calame, qui a trouvé dans la plaine des environs de Colmar des sujets dignes de son pinceau habitué à retracer les scènes alpestres. Quelques autres paysages avec figures, tels qu'une *Halte en Syrie, sous des oliviers*, par M. de Chacaton, *une Plage* avec scène de naufrage, par M. Louis Duvaux, *la Charmille des comtes de Ribeaupierre*, par M. Auguste Saltzmann, tableau d'une tonalité verte un peu trop risquée, tel est à peu près l'ensemble de cette collection de paysages qui, comme on le voit, demanderait à être complétée par des acquisitions nouvelles pour constituer un ensemble plus varié. On est même en droit de s'étonner que le musée soit si peu riche en paysages, alors que les expositions annuelles, tant à Paris qu'en province, regorgent de productions de mérite qui accusent une tendance de plus en plus marquée vers les études de la nature. Car, il faut bien le reconnaître, l'étude du paysage a conquis, dans ces derniers temps, tout le terrain perdu par la peinture historique et religieuse. Ce mouvement de l'art moderne a, sans doute, son côté intéressant, mais ne tend-il pas à prouver que les fortes études sont en déclin, que nos artistes s'attachent moins vivement et moins sincèrement que leurs devanciers à l'étude passionnelle de la figure humaine qui a fourni à ces derniers tant de nobles sujets de composition, tant de scènes émouvantes? Le drame de la vie humaine, les grandes pages historiques n'offrent-ils pas à l'art un aliment bien plus substantiel que la représentation, quelque parfaite qu'elle puisse être, de la nature inanimée? D'où vient donc cette invasion du paysage qui fait la place si petite à la grande peinture? Il faut peut-être en chercher la cause dans les tendances positives de notre époque qui veut produire beaucoup et se laisse emporter par cette loi du mouvement rapide qui recherche avant tout les procédés expéditifs; car aucun genre de peinture ne se prête à une exécution par à peu près comme le paysage. Il comporte des transactions linéaires, des partis pris de coloris que la reproduction de la figure humaine n'admet point; il permet d'enjamber certaines difficultés sans que le spectateur ou le critique se doutent que telle œuvre, très-agréable à l'œil, est entachée d'une transgression des lois de la ressemblance, qu'elle est un compromis entre l'imagination et la vérité vraie. Peu importe au peintre paysagiste que le *portrait* d'un arbre, d'une montagne, d'une

flaque d'eau, d'un édifice, soit rigoureusement exact : il n'y paraît point, et on ne lui adressera pas le même reproche qu'à l'artiste qui, en dépit des lois de l'anatomie, fera dévier un biceps, grossira outre mesure le muscle mastoïdien, se méprendra sur la place exacte du métatarse ou manquera un raccourci.

On le voit, entre le paysage et les lignes sévères de la nature animée la distance est énorme. Il faut, pour la franchir, autre chose que quelques études sommaires et, qu'on me passe l'expression, quelques *ficelles* d'atelier ; il faut cette longue et patiente initiation dans le domaine du beau, qui ne s'acquiert que par l'étude de l'antique, par celle du corps humain dans toutes ses positions ; il faut l'observation de la physionomie et du geste, la connaissance approfondie de la musculature et de la charpente humaine ; il faut, par-dessus tout, l'étude des grands maîtres et, dans une large mesure, les connaissances historiques et littéraires qui permettent à l'imagination ainsi meublée de créer des œuvres dignes d'éveiller l'attention ou de passionner la foule.

CHAPITRE XXIII

Le *Char de la Mort,* peinture mystique de M. Théophile Schuler. — La Danse des morts à Kientzheim. — Hans-Hug Klauber, l'auteur de la Danse des morts de Bâle, a exécuté des travaux dans les abbayes de Murbach et de Lure. — Souvenirs des deux Holbein.

Cette transition m'amène à parler des tableaux de nos peintres alsaciens que leur tempérament a poussés aux études sérieuses et auxquels la notoriété publique a assigné une place honorable dans la phalange des artistes d'avenir. Examinons d'abord la grande toile de M. Théophile Schuler, de Strasbourg, *le Char de la mort.* Ce tableau a fait sa première apparition devant le public à l'exposition de l'Association rhénane des Beaux-Arts qui s'est tenue à Strasbourg en 1851. Par sa facture étrange autant que par le fantastique du sujet, il produisit alors une sensation que j'ai vivement partagée et qui s'est traduite dans mon compte-rendu du salon (*Revue d'Alsace,* 1851, page 227). M. Schuler en a fait don au musée en 1862.

Dans une notice autographe qu'il a remise alors au conservateur, il nous révèle les motifs déterminants de cette composition pour l'exécution de laquelle il s'est inspiré des descriptions de la Danse des morts de Bâle et des mystères du moyen âge. En créant cette œuvre il a cédé à un de ces entraînements de l'imagination qui s'emparent à certains moments de l'artiste et semblent lui dire : Marche, marche ! Voici ce que dit la notice : « L'exécution de ce tableau, peut-être « trop positive pour un sujet mystique, et donnant trop dans le do- « maine de la littérature, m'a ramené, une fois l'imagination satisfaite, « dans le vrai chemin de l'artiste, la belle nature, et je m'en félicite. « Heureux de lui voir une bonne place sous le toit hospitalier des « Unterlinden, lui-même si mystique par ceux qu'il a abrités autre- « fois, son architecture et son contenu d'aujourd'hui, je suis convaincu « que mon tableau a trouvé sa véritable patrie. Offrir cette toile au « musée de Colmar, était mon idée depuis longtemps. »

Nous voilà dûment renseignés. Cette œuvre est un caprice éclos dans un de ces moments de concentration des facultés imaginatives sur un objectif que son étrangeté rend attrayant. Voyons comment l'artiste a compris cette idée de la mort qui, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, a revêtu tant de formes différentes, qui, pendant le moyen âge, a pris le caractère d'une danse grimaçante où la mort, avec sa hideuse ossature, avec son rictus ironique, poursuit sa ronde funèbre à travers le défilé des conditions humaines toutes placées sur la même ligne égalitaire. Mais en s'inspirant, comme il le dit, de la Danse macabre de Bâle, il a renoncé à mettre en scène le squelette traditionnel, sentant fort bien que l'art moderne ne saurait s'accommoder de cette fantasmagorie surannée qui a exercé la verve satirique de l'auteur anonyme de la danse du cimetière de Bâle et celle de Hans Holbein dont le crayon a produit, dans le même genre, une suite de petites compositions que la gravure sur bois nous a transmises. M. Théophile Schuler a eu comme une réminiscence de l'art grec en donnant à la Mort la forme d'un bel adolescent, à la figure pâle et échevelée, au regard atone, tenant les rênes du char où s'entasse la moisson humaine qu'il vient récolter chaque jour. La forme pyramidale adoptée par l'artiste pour le groupement de ses personnages lui a permis d'établir sur ce char funèbre un échafaudage idéal dont le point culminant est occupé par la poésie, les beaux-arts, les

sciences, le génie militaire, personnifiant les tendances élevées de l'esprit humain; plus bas quelques groupes gracieux représentant l'amour et l'amitié, une jeune mère jouant avec ses enfants, le médecin cherchant la science de la vie en disséquant un cadavre; à côté, la Folie secouant ses grelots, le pèlerin arrivé au terme de sa course, la sœur de charité consolant les blessés, le trappiste armé de la pelle qui a creusé sa tombe, le pape tendant vers le ciel les clefs de saint Pierre, le jeune pêcheur assis nonchalamment sur ses filets, le vieux soldat qu'électrise le son du tambour et qui semble monter à l'assaut d'une barricade invisible, entraînant avec lui les soldats citoyens qu'enfantent les révolutions. Le roi laisse échapper sa couronne et l'avare son sac d'écus. Ahasvérus, au pied du char, est renvoyé par la Mort qui ne veut pas de lui, et le bourreau, vêtu de rouge et armé de sa hache impuissante, voit s'échapper le condamné qui lui jette ses chaînes.

Il y a là quelques figures fièrement tournées, des détails peints avec beaucoup de vigueur et, dans l'ensemble du coloris, une gamme sourde jetant une lueur étrange sur cette scène qui laisse entrevoir à l'horizon le signe de la rédemption chrétienne, comme le phare qui éclaire le chemin de la vie future. Pourquoi donc le char est-il emporté par des squelettes de chevaux et pourquoi l'artiste n'est-il pas resté, en ceci, complétement fidèle à son dessein d'éviter la représentation de la mort matérielle ? Pourquoi ces formes spectrales qui détonnent dans l'œuvre et auraient pu être avantageusement remplacées par un attelage de chevaux pâles comme ceux de l'Apocalypse ? Fantaisie d'artiste. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de M. Schuler, empreinte d'un profond sentiment philosophique, restera comme une évocation saisissante de ce cauchemar de la mort qui a tant tourmenté le moyen âge et auquel la guerre, la famine et la peste fournissaient un aliment continuel. Aujourd'hui la mort n'inspire plus ces idées terrifiantes. C'est une transmigration d'un monde dans un autre monde plus parfait. C'est l'âme qui rejette son vêtement matériel, souillé par les passions terrestres, pour s'élancer vers la sphère des purs esprits et y vivre de sa vie immortelle (1).

(1) L'Alsace, aussi, avait au moyen âge sa Danse des morts. Voici ce qu'en dit l'inventaire de Marquaire et Karpff, déjà cité :

« A Kientzheim, la Danse des morts qui avait sur celle que l'on montre à Basle

Comme il le dit lui-même, M. Schuler, après avoir satisfait cette fantaisie de l'imagination, est revenu à l'étude de la belle nature. Il y a récolté toute une moisson de sujets intéressants qu'il a su traduire au courant de la plume, du crayon ou du pinceau, avec cette verve originale et primesautière qui est le propre du vrai talent. La lithographie et la gravure sur bois ont reproduit ces lestes compositions dans des publications illustrées qui font honneur à l'Alsace, telles que le *Pfingstmontag* et les *Schlitteurs des Vosges*. Il a donné au musée de Colmar un grand dessin relevé de sépia, un des premiers jets de la pensée qui l'a conduit à dessiner sous leurs aspects les plus pittoresques, les travaux des bûcherons du Hohwald faisant glisser leurs trains de bois aux flancs escarpés de la montagne sur des traîneaux portés par des rails primitifs taillés dans les troncs séculaires.

l'avantage d'être encore du pinceau de Holbein, puisque la première a déjà été retouchée plusieurs fois, cette peinture à fresque, l'un des plus rares monuments qu'on ait possédés, a été couverte d'une couche de chaux vive qui n'en a pas laissé le moindre vestige, et cela parce qu'on y voyait un chevalier, un roi, un pape, que la mort amenait au terme de l'égalité. »

D'où vient donc cette singulière persistance des anciens inventaires à attribuer à Holbein une foule d'œuvres exécutées pour les églises et couvents d'Alsace? Elle n'est pas tout à fait sans fondement et en voici la preuve :

Le musée de Bâle possède un petit cahier d'esquisses ayant appartenu à Hans Holbein, le père, et contenant 19 feuillets sur lesquels sont tracés des portraits au crayon d'argent ainsi que quelques notes relatives aux commandes faites à l'artiste, notes dont l'écriture, en grande partie effacée, est devenue presque illisible. En tête de l'album est inscrite cette mention : « *Dis Buch ist Hans Hug Klaubers des mollers zu Basell.* » Klauber, qui en devint propriétaire après la mort du père Holbein, avait acquis une certaine notoriété comme restaurateur du *Todtentanz* de Bâle, peinture bien antérieure à Holbein et qu'on a souvent attribuée erronément à cet artiste. La tradition nous apprend, en effet, que cette peinture remonte à 1435 et a été restaurée en 1573 par Klauber.

Un document qui est de nature à prouver qu'un Holbein a exécuté des travaux d'art en Alsace, c'est une missive du Conseil de Bâle au couvent d'Issenheim, rapportée par M. Woltmann, dans son ouvrage, pages 341 et 374. Cette missive appuie les réclamations faites par Jean Holbein le jeune à propos des outils de peintre que son père avait laissés dans ce couvent lorsqu'il y avait été appelé pour y peindre un retable. La découverte de ce document est due aux infatigables recherches de M. His-Heusler.

CHAPITRE XXIV

Deux artistes alsaciens, lauréats du grand prix de Rome, MM. Henner et Ulmann. — Leurs œuvres au musée de Colmar. — Notes biographiques sur M. Henner. — M. Auguste Bartholdi, le sculpteur colmarien, auteur de la statue de Schongauer et du monument Bruat.

Voici quelques œuvres d'une inspiration et d'une exécution tout à fait différentes et qui vont nous initier aux traditions de l'école française de Rome. Le département du Haut-Rhin compte deux lauréats du grand prix de peinture, MM. Jean-Jacques Henner, de Bernwiller, et Benjamin Ulmann, de Blotzheim, qui, tous deux, ont fait leur stage artistique à la Villa Médicis. Ici j'éprouve un véritable embarras, car l'amitié étroite qui me lie à M. Henner pourrait, dans une certaine mesure, enchaîner ma liberté de critique, et me faire suspecter de partialité. Heureusement cette appréhension s'efface devant le jugement unanime de la presse parisienne qui, depuis bien des années, a consacré le mérite du peintre, devant les brillantes récompenses que le jury lui a décernées aux expositions des Beaux-Arts.

M. Henner est une de ces natures fortement trempées qui sentent de bonne heure la vocation de leur vie entière et poursuivent, à travers tous les obstacles, la réalisation de cet idéal qui forme les grands artistes. J'ai pu suivre, depuis leur début en 1842, le développement de ses études. Il avait alors onze ans et fréquentait mon cours élémentaire de dessin au collége d'Altkirch. Cette initiation modeste aux premiers principes de la figure fut suivie d'une étude plus sérieuse dans l'atelier de M. Guérin à Strasbourg. Grâce aux sacrifices que s'imposa sa famille et aux encouragements du Conseil général du Haut-Rhin il put se rendre à Paris, ce foyer intellectuel et artistique du monde, où il reçut les leçons de MM. Drolling et Picot, membres de l'Institut, et devint en même temps élève de l'École des Beaux-Arts. Là se développèrent, sous l'inspiration des grands maîtres, dont les œuvres peuplent nos musées, et surtout par la consciencieuse étude du modèle vivant, les facultés innées de notre jeune compa-

triote. L'horizon se dégageait pour lui à travers mille luttes et mille privations qui ne parvinrent point à décourager sa persévérance : enfin il réussit à cueillir cette pomme des Hespérides qui s'appelle le grand prix de Rome. J'ai été le confident de ces luttes à outrance et je conserve précieusement une foule de lettres qui témoignent des tâtonnements de l'artiste cherchant sa voie, mais me rappellent surtout l'homme de cœur dont l'amitié n'a jamais faibli. Le sujet de composition pour le grand prix était *Adam et Ève trouvant le corps d'Abel.* On a donné au tableau de notre lauréat une place d'honneur dans la collection de l'École.

En 1858 il partit pour l'Italie. Il y passa cinq ans à la Villa Médicis, sous la direction de M. Schnetz qui, malgré son grand âge, savait entretenir le feu sacré de l'art chez ses élèves. Au milieu de cette jeune colonie française, ce vénérable vieillard était le dépositaire des pures traditions classiques, se faisant un devoir de guider chacun, selon ses tendances, dans la voie la plus propre à faire grandir ses facultés. De cette époque de la vie du jeune artiste, de ces moments de bonheur consacrés au culte de la belle nature et des monuments de l'art, j'ai pu noter également de précieux souvenirs, grâce à l'attention tout amicale qu'il avait de me transmettre ses impressions, de me communiquer souvent ses illusions, parfois même ses défaillances, quand, dans l'âpreté de la lutte, il se sentait vaincu par une difficulté imprévue. Voici quelques lignes qui rendent ses premières impressions sur la terre d'Italie. Elles donnent la mesure de son tempérament d'artiste peu fait pour se plier aux traditions académiques.

« Figurez-vous ces villages si pittoresques où vieilles femmes, « jeunes filles, enfants et tous semblent faits exprès pour être peints. « Les plus gracieuses d'entre ces femmes (et elles se connaissent en « pittoresque) viennent vers nous quand elles nous voient arriver avec « nos boîtes à couleurs et nous disent : *Signor, signor, volete ritrat-* « *tar'mi,* c'est-à-dire, voulez-vous faire mon portrait. Elles ne deman- « dent pas mieux, et même si vous dessinez des maisons ou des mo- « numents, elles se mettent exprès à côté, dans des poses si gra- « cieuses et si belles qu'on oublie presque que le gouvernement nous « envoie à Rome pour faire de la peinture d'histoire..., ce qui ne « m'empêchera pas de faire selon mon sentiment, tout en remplissant « bien le programme qui nous est imposé. »

De ce séjour de l'artiste à Rome datent ses quatre tableaux du musée de Colmar : *La Madeleine pénitente*, *le Christ en prison*, *la Jeune Fille romaine*, *le Jeune Baigneur endormi*. La Madeleine a été peinte au commencement de 1860. Après avoir fait figurer ce tableau à l'exposition de Besançon, où il lui a valu une médaille, M. Henner en a fait don au musée de Colmar. La pécheresse, qui vient à peine de dire adieu aux joies mondaines, est couchée demi-nue à l'entrée d'une grotte, un crâne à côté d'elle. Sa robuste santé n'a pas encore fait place aux macérations de la chair. La grâce d'en haut semble l'avoir touchée à peine. Prenons ce tableau pour ce qu'il est, une étude d'après nature, dans la première manière du peintre déjà sûr de son procédé d'exécution, mais n'ayant pas encore assoupli son pinceau dans l'étude des blondes carnations de l'art vénitien qui eut plus tard ses prédilections. « Autrefois, dit-il, je croyais que l'effet existait dans « l'opposition du blanc et du noir. On peut, sans doute, en produire « avec cela seul; mais le ton donne de la gaieté et réjouit l'œil. Si « vous voyiez comme toutes les études que j'avais faites avant d'aller « à Venise, sont terreuses et lourdes, celles même que j'ai peintes au « commencement du voyage ! Ce n'est réellement qu'à Venise que j'ai « été frappé de toutes les ressources de la palette de cette école colo- « riste... Vous savez que je fais un *Christ en prison*. Je crois que « j'ai dépassé mes moyens. Je ne sais pas encore comment je vais « m'en tirer. » (22 janvier 1860.)

Ce même Christ, après avoir figuré à Paris, à l'exposition des envois de Rome, a été acquis par la ville de Colmar qui a voulu donner ainsi au jeune artiste un témoignage de gratitude et un encouragement. L'influence de l'école vénitienne se fait sentir dans cette œuvre aux lignes pures, à la lumière chaude et blonde qui jette ses reflets dorés dans le cachot où est assise, de grandeur naturelle, la victime résignée. La tête est penchée, les cheveux tombent en désordre, projetant leur ombre sur la poitrine. Si l'exécution matérielle est brillante, si elle annonce un vrai coloriste, si elle dénote une connaissance étendue des lois de l'anatomie, je ne serai que juste en ajoutant que l'expression n'est point à la hauteur de ces qualités plastiques, qu'elle pèche par un excès de prostration, par un air de victime dolente où ne perce pas assez ce qu'il y a de divin dans le sacrifice du sublime Nazaréen.

A la même époque appartient aussi cette tête si vivante de la *Jeune Fille romaine*, de cette bonne d'enfant au regard profond, au nez épaté, qui venait se promener dans le jardin de la villa Médicis où Henner avait son atelier installé au milieu des lauriers, avec la perspective grandiose du Monte Pincio si propre à exalter les facultés de l'artiste. Cette tête parlante et modelée avec soin est le premier jalon de la longue suite de portraits qu'Henner a exécutés depuis et qui (les dernières expositions en témoignent) constitueront certainement un des chapitres les plus intéressants de sa vie d'artiste.

Le *Jeune Baigneur endormi*, acquis par le gouvernement français et donné au musée de Colmar, est une des dernières œuvres qu'il a exécutées à Rome : aussi résume-t-elle toutes les qualités acquises dans l'étude de la seule nature par le jeune artiste, en dépit du programme académique. Un jeune garçon, aux formes grêles, couché tout nu aux bords de la rivière, sur les loques de son pauvre vêtement ; un fond de paysage aux lignes sévères où se sent la chaleur du climat d'Italie, une sûreté d'exécution qui, dans les moindres détails, révèle l'artiste maître de lui-même, une carnation splendide où le clair-obscur se joue avec un accent de vérité qui efface le procédé acquis pour ne laisser voir que la nature vraie, telles sont les qualités qui recommandent cette page qui a figuré, en 1867, à l'Exposition universelle.

Dans une de ses dernières lettres de Rome (20 février 1864), je trouve ce passage : « Que de nuits sans sommeil, que de journées de « découragement ! M. Flandrin me dit que tout cela est nécessaire. « Je passe quelquefois de charmants moments à causer avec lui ; il « vient me voir souvent dans mon atelier : il est excellent pour moi. « C'est un vrai bonheur et une bonne fortune que de pouvoir appro- « cher cet illustre peintre et de profiter des belles leçons qui sortent « de sa bouche. »

Eugène Flandrin, le disciple d'Ingres, était allé passer l'hiver à Rome pour se retremper aux sources pures de l'art. Il ne devait plus revoir le ciel de la patrie. Ces leçons d'un maître, dont Henner était heureux de jouir, furent interrompues par une maladie cruelle qui, en quelques jours, emporta un des plus éminents artistes de l'école française. Henner eut la douleur d'assister à ses derniers mo-

ments : il crayonna rapidement un profil de cette tête défigurée par la mort. Ce croquis funèbre a été reproduit dans l'*Autographe* de M. de Villemessant.

Depuis lors, M. Henner a gravi d'un pas sûr le chemin épineux qui mène aux sommets de l'art. Il est de ceux dont la puissante volonté égale la persistante patience. Sans jamais sacrifier aux caprices du jour, qui font souvent dévier les natures les mieux douées, il s'est replié en lui-même, méditant sans relâche, devant la nature, devant le corps humain, les leçons de l'éternel beau, demandant à la Muse du grand art ses inspirations les plus pures. Jamais satisfait des résultats acquis, trouvant qu'il ne suffit pas de faire bien, mais qu'il faut faire mieux ; homme de conviction avant tout et lutteur inflexible, il a réalisé, dans le portrait, de vrais chefs-d'œuvre qui fascinent les plus indifférents. Son secret, c'est l'esprit d'observation et d'analyse poussé à une rare puissance. Une fois que son regard pénétrant a enveloppé son sujet, il le possède tout entier; son pinceau exprime la pensée, le caractère intime du modèle : l'œil s'allume, la chair palpite, le coloris est d'une étonnante justesse, le clair-obscur relève les masses avec une vigueur d'accent qui pousse le personnage hors du cadre. On pense au Titien et à Léonard quand on contemple ses portraits ; on pense au Corrége quand on voit ses études d'après le nu. Quelle magie dans ces tons vibrants, qui sont la nature même ! Laissez agir là-dessus la patine du temps et le coloris prendra ces tons mystérieux qui donnent un si puissant attrait aux tableaux des vieux maîtres.

Les principaux musées de France possèdent des tableaux d'Henner. Au Luxembourg, la *Suzanne*, l'*Idylle*, le *Samaritain*, la *Naïade;* à Dijon, la *Nymphe Biblis ;* à Toulouse, la *Madeleine couchée*. L'*Idylle* et la *Naïade* sont deux bijoux, deux perles serties dans des fonds de paysage d'une simplicité magistrale, qui font valoir la blancheur nacrée, les attitudes chastes et virginales de ses nymphes ; car c'est là un des côtés caractéristiques de son talent; il peint le nu avec cette grâce sévère qui rappelle les lignes de la statuaire antique.

Un des bonheurs de ma vie, à moi qui ai vu ses premiers débuts, il y a trente ans, dans notre chère Alsace, a été d'assister, le 3 novembre 1873, à la distribution des récompenses attribuées aux artistes du Salon de cette année. La croix d'honneur, qui lui a été

décernée, est la palme méritée par un travail convaincu, poursuivant rigidement les voies du grand art. Cette réputation d'artiste éminent et convaincu est aujourd'hui tellement établie et hors de conteste, que tout récemment l'Académie de Florence lui a demandé son portrait peint par lui-même, pour le placer dans la galerie des maîtres modernes. Pouvais-je terminer par un plus bel éloge ces quelques lignes consacrées à un ami que je vois à l'œuvre tous les jours, dans l'intimité familière de l'atelier et dont, chose rare, la modestie rehausse le talent?

M. Ulmann, également grand prix de Rome, est représenté dans le musée par un seul tableau, encore un don du gouvernement. Ce tableau, intitulé *Une Défaite*, nous fait voir un jeune soldat blessé ayant à ses pieds un glaive brisé; dans la pénombre du fond, un champ de bataille semé de cadavres. On sent dans cette œuvre, dont l'ensemble révèle l'étude de l'antiquité classique, une tendance marquée pour les lignes sobres et sévères, une préoccupation de la forme qui s'accentue d'une manière correcte sans exclure la souplesse qu'enseigne l'étude de la nature vivante. M. Ulmann, lui aussi, s'est passionné pour les belles scènes italiennes, pour ces études sur le vif dont les sujets toujours pittoresques se renouvellent sans cesse sous les yeux de l'observateur capable d'interpréter la grâce naïve, le sentiment poétique qui s'en dégage. A l'exposition de Paris, de 1867, il s'est fait remarquer par une peinture fort belle, *l'Ora del pianto* (l'Heure des lamentations), une scène de funérailles à l'église de Piperno, dans la campagne romaine. Le cadavre d'un adolescent mort à la fleur de l'âge est étendu par terre, sur un tapis, au milieu de l'église; autour de lui, et dans des poses accentuées par la douleur, sont rangés tous les membres de la famille, père, mère, frères et sœurs, toute la parenté, les uns à genoux sur la dalle, les autres assis sur les bancs et exprimant, chacun dans sa pantomime navrante, le sentiment qui l'oppresse. Les lignes horizontales, qui dominent dans ce tableau peint en longueur, s'harmonisent avec la donnée sévère de la composition. La critique parisienne, en appréciant cette œuvre, y voit un gage d'avenir et ajoute que M. Ulmann portera loin ses palmes méritées. Le département du Haut-Rhin a suivi avec une sympathique attention les progrès de nos deux lauréats.

Ici s'arrête ma revue des principales œuvres de peinture. Le ca-

dre de cette notice restreinte ne comporte point l'examen des travaux d'art d'un autre genre, tels que la sculpture, les monuments d'archéologie et la céramique, que renferme le musée et qui se recommandent, à des titres divers, à l'attention publique. Qu'il me soit permis, toutefois, en terminant, de rendre hommage au talent fécond de notre sculpteur colmarien, M. Auguste Bartholdi, qui a enrichi nos collections de productions nombreuses toutes marquées au coin d'une esthétique élevée. Sa charmante fontaine, surmontée de la statue en pierre de Martin Schongauer, qui décore le préau du cloître restauré et caractérise si bien la destination actuelle du vieux monument des Unterlinden, est certainement une des plus gracieuses productions du talent auquel la ville de Colmar doit une série de monuments décoratifs. Dans les salles du musée se trouvent réunis les premiers jets de ces compositions, plusieurs esquisses de groupes en ronde-bosse et en bas-reliefs indiquant les divers degrés de l'évolution artistique suivie depuis vingt ans par notre compatriote, depuis la statue Rapp, œuvre de sa première jeunesse, jusqu'au monument de l'amiral Bruat qui lui a valu la croix d'honneur.

La Société Schongauer apprécie les services rendus au musée par M. Bartholdi qui, il y a quelques années, lui a fait don de sa grande statue couchée, *le Prométhée*, œuvre énergique où l'étude du corps humain est largement comprise. Préoccupée du soin de donner tout le développement possible à sa collection d'œuvres purement alsatiques, la Société a acquis récemment quelques tableaux d'artistes nés en Alsace, dont le talent original s'est affirmé depuis longtemps aux expositions de Paris, et dont la réputation n'est plus à faire. Citons le *Guitarrero*, de Gustave Doré, le grand et fécond illustrateur du Dante, de Cervantès et de Rabelais; *la Folle de Capri*, par J. Benner, avantageusement connu par ses scènes italiennes prises sur le vif; *le Retour de la noce alsacienne*, effet de pluie, par G. Jundt, l'excellent peintre des scènes champêtres; *la Paysanne alsacienne écoutant la lecture d'un journal français*, de Brion, qui a remporté, il y a quelques années, la médaille d'honneur du Salon pour son tableau *la Lecture de la Bible;* enfin *l'Étoile du matin*, gracieuse et poétique inspiration d'Ehrmann. La Société s'est procuré aussi une *Tête d'étude*, par Laville, et un paysage, par Holtzapffel, souvenir de deux artistes aimés qui ont fait honneur à l'Alsace.

APPENDICE

—

DESCRIPTION DES TABLEAUX ET STATUES

DE

L'ANCIENNE ÉGLISE DES ANTONITES

D'ISSENHEIM

DANS LA HAUTE-ALSACE

(Traduit d'un manuscrit allemand antérieur à 1789 déposé à la Bibliothèque de la ville de Colmar (fonds Schongauer).

Lorsque la peinture commença à revivre en Italie au XIIIe siècle, elle dut passer par une nouvelle enfance pour arriver à la maturité. Les débris de la grandeur romaine et les restes clairsemés de l'art grec gisaient sous les décombres accumulés par la barbarie. De même que la noblesse de l'âme s'était éteinte, de même le sentiment du beau avait disparu; la nature s'était engourdie dans un sommeil léthargique, entrecoupé de mouvements fiévreux pendant lesquels la malheureuse humanité ne savait que tuer et prier. Le costume même des hommes d'alors témoigne de ce bouleversement universel, car il était impossible d'inventer chose plus insensée pour dénaturer l'œuvre du Créateur ; quant aux artistes, ils passaient avec indifférence à côté des plus belles œuvres du passé, cherchant leurs inspirations

dans les figures difformes de leurs contemporains et produisant des œuvres monstrueuses qui, comparées à des formes grecques et romaines, semblent tenir le milieu entre la race simienne et la race humaine. Les peintres d'alors, même les Giotto et autres rénovateurs de l'art, se préoccupaient aussi peu d'exprimer les passions et les mouvements de l'âme que de faire un choix dans la nature. Ils plaçaient des écriteaux dans la bouche ou dans les mains de leurs personnages, et n'étaient pas peu fiers d'avoir fait cette spirituelle invention qui les mettait à même d'expliquer au spectateur ce qu'il leur était impossible d'exprimer par le mouvement et l'attitude des membres. Il se passa plus d'un siècle avant que l'on ne renonçât aux costumes en forme de sacs, aux culottes de Salzbourg, aux camisoles étriquées, et que l'on pût se faire une idée exacte de ce que ces costumes recouvraient. Quand les peintres avaient à exprimer le nu dans les représentations de la vie et de la passion du Christ, la forme des membres semblait être voilée de draperies auxquelles il ne manquait que les boutons et les ornements, et le tout était recouvert d'une espèce de couleur de chair. Dans les œuvres de Martin Schoen et de tous les artistes de son époque, on ne trouve pas la moindre trace de connaissance de la musculature, des jointures et des os, aussi peu que de leur place, de leurs points d'attache et de leurs fonctions. Au milieu des figures de bourreaux souvent bien dessinées et rendues avec vérité, on remarque presque toujours une lamentable figure de Christ pareille à une maquette rembourrée sur laquelle les impitoyables tortionnaires semblent s'exercer à la pratique de leur cruel métier, et qui sent leurs coups aussi peu que les spectateurs. L'étude du nu était d'autant plus ignorée et plus difficile, que dans ces temps de superstition et de rude innocence on manquait de bons modèles et de connaissance des antiques, et que celui qui eût consenti à servir de modèle à un artiste eût cru commettre un impardonnable péché. L'heureux moment d'une renaissance arriva enfin, les droits du sentiment et de la raison humaine reprirent le dessus, et le xve siècle seul vit se produire dans les divers États de l'Europe plus de grands hommes dans tous les genres, et principalement de peintres, que toute la période écoulée depuis le VIIe jusqu'au XIVe siècle n'en a produit de supportables.

Dans sa courte existence de vingt-six ans, Thomas Masaccio poussa

l'art plus loin que tous ses devanciers. Il étudia la nature; elle fut pour lui un guide sûr; elle lui enseigna la connaissance du raccourci et un genre raisonnable de costume qui, au moins, laisse sentir sous lui des membres humains. Léonard de Vinci alla plus loin encore : non content d'imiter la nature dans des objets isolés et incomplets, il voulut faire un choix, et son génie, appuyé sur une aptitude aussi étendue que profonde, le conduisit, sans la connaissance des antiques, sur la trace des Grecs dans la précision du dessin, dans l'expression passionnelle des mouvements et des manifestations les plus intimes du cœur humain. Enfin, Michel-Ange, et particulièrement Raphaël, trouvèrent dans l'étude de l'antique des modèles de la vraie et belle nature et la perfection à laquelle ils aspiraient. L'étude mal comprise de l'antique a induit en erreur plus d'un artiste en imprimant à ses œuvres le froid du marbre. Raphaël seul sut allier habilement l'étude de la nature à celle du marbre, et tout en trouvant dans les statues grecques et romaines un ensemble de précision et de beauté, des poses et des mouvements de tête simples et beaux, la nature lui apprit, dans la mesure élevée de l'art, à donner à chaque objet le caractère de vérité, et à chaque membre par rapport à l'ensemble, l'expression compatible avec chaque mouvement de l'âme, expression qui laisse approximativement deviner son état précédent et subséquent. L'art antique lui apprit à faire un choix dans la nature et fraya aux peintres une voie dans laquelle ils ne pouvaient faire fausse route, mais que, seules, quelques organisations heureuses ont choisie.

Mais l'Italie n'eut pas le privilége exclusif de produire de grands peintres dans ces temps heureux de renaissance du beau et du bien. Avec beaucoup moins de ressources et beaucoup plus de difficultés, sans modèles et sans encouragements, il surgit alors en Allemagne des hommes qui peuvent être mis en parallèle avec les meilleurs artistes italiens, et s'ils n'ont point atteint le même degré de perfection dans l'art, il faut s'en prendre plutôt aux circonstances et à l'état de culture moins avancée de leur nation qu'à eux-mêmes. Il suffit de rappeler qu'à l'époque même de Raphaël, le mérite d'Albert Durer était tellement reconnu et apprécié en Italie, que l'on fut outré de l'ignorance des Allemands, qui n'estimaient pas assez ce grand homme. Les graveurs italiens reproduisaient ses œuvres, et Ra-

phaël ne se lassait point d'admirer le portrait de cet éminent artiste que celui-ci lui avait envoyé avec diverses gravures, et qui n'était peint qu'à l'encre de Chine, mais avec une vigueur et une expression remarquables. Il le conserva comme un joyau précieux et rare, et se crut obligé de faire hommage à Durer de son propre portrait, à titre de réciprocité.

Vasari même, grand peintre et encore plus grand connaisseur, avoue en toute sincérité que si ce génie rare et universel avait eu pour patrie la Toscane, et eût eu l'occasion d'étudier les merveilleuses œuvres d'art qui existent à Rome, il serait devenu le meilleur peintre de l'Italie, tout aussi bien qu'il était le plus grand et le plus célèbre artiste que l'Allemagne et les Pays-Bas eussent jamais produit. C'est là une vérité exprimée dans un sens prophétique; car le grand homme est encore toujours seul debout au milieu de ses médiocres successeurs et de ses tristes devanciers, *sit venia dicto*.

Si nous comparons les peintures de Martin Schoen dont il existe encore plusieurs collections assez complètes dans la cathédrale de Colmar, dans l'église des Dominicains de la même ville et dans d'autres églises des environs; si nous comparons, dis-je, ces peintures à celles d'Albert Durer, qui était son contemporain et devait devenir son élève, il nous semble à peine possible qu'un homme, guidé par son seul génie, ait pu faire un pareil pas de géant. Les figures de Martin Schoen, il est vrai, sont souvent bien caractérisées et pleines de vie; ses poses sont quelquefois naturelles et appropriées aux personnages en mouvement; ses compositions sont souvent spirituelles et pleines d'intelligence; mais son dessin des corps drapés et surtout du nu témoigne d'un goût très-pauvre; ses draperies, outre la plus grande profusion d'étoffe, sont remplies de plis innombrables qui, il est vrai, ne sont pas toujours mal agencés. Au point de vue de l'expression, son talent se confina dans les figures de la classe la plus ignoble des bourreaux qui infligent la torture avec volupté, et dans celles des prêtres aux ventres et aux joues bien nourris qui respirent l'égoïsme, la méchanceté, l'hypocrisie et la persécution. Il n'avait absolument aucune notion du raccourci, encore moins de la perspective, et ses paysages sont repoussants et insupportables. Le dessin d'Albert Durer, au contraire, est précis et rend fidèlement la nature, bien que sans choix, sans notion de l'antique

le goût gothique y respire encore quelque peu. Ses draperies sont remarquables et servirent de modèles à divers grands peintres italiens, à André del Sarte et à Giacomo Pontormi; ses compositions ont de la grandeur, de la richesse, de la chaleur; son expression est toujours vraie et juste, souvent elle a de la noblesse; ses paysages sont faits de main de maître, et son coloris serait tout à fait naturel, si ses contours étaient moins durs et si l'ombre et la lumière étaient mieux distribuées. Il connaissait parfaitement les règles de la perspective, bien qu'il n'en tînt pas toujours compte dans ses ouvrages et qu'il négligeât tout à fait la perspective aérienne.

Nulle part la comparaison entre ce grand artiste et ses devanciers ne peut se faire plus complétement que dans l'église des Antonites d'Issenheim, que beaucoup d'antiquités du pays rendent remarquable, et dans laquelle, à côté de plusieurs bons ouvrages de Martin Schoen ou de ses élèves, se trouve un retable que la voix commune attribue à Albert Durer, qui, du moins, est digne de lui à tous égards et est entièrement exécuté dans sa manière. Il est vrai qu'on n'y trouve ni son nom, ni ses armoiries, ni une date. Sur le revers de l'autel, on lit seulement ces vers en vieux allemand :

Diese Kunnst Kunndt von Gottes Gunst
Wann's Gott nit guntt so ist's umsunst
Ein jeder dises Werck Gott loben sott
Dann dise Kunst Kunnt von Gott.
1578, Hagerich, von Chur.

(Cet art est un don de Dieu : sans l'inspiration divine l'artiste fait de vains efforts; chacun devrait louer Dieu dans cette œuvre, car cet art vient de Dieu. 1578, Hagerich, de Coire.)

Wie wohl d'Kunst Gaaben Gottes sindt
Ist Unverstand jer græster Feindt
Darumb wer solche nit verstæt
Allhie nichts zu urtheilen het.
Abell Stymmer.

(Bien que les dons de l'art viennent de Dieu, l'ignorance est leur plus grand ennemi; c'est pourquoi celui qui ne les comprend pas n'a point à prononcer de jugement ici. Abel Stymmer.)

Mais, sans nous arrêter à la forme moderne de l'écriture, nous avons d'autres raisons plus plausibles pour démontrer qu'aucun des

deux peintres qui ont signé ces vers ne peut être l'auteur des peintures de cet autel.

Le nom de Hagerich, de Coire, est tout à fait inconnu dans l'histoire de l'art, et il est à peine croyable qu'on n'eût pas recueilli la moindre notice sur un homme qui, d'après les expressions de Fueszlin, a exécuté une des œuvres les plus belles et les plus complètes du xvie siècle, et que l'on ne possédât aucune notion sur ses autres ouvrages.

Albert Stymmer, de Schaffhouse, est connu comme ses trois frères dont l'aîné surtout, Tobie Stymmer, était un peintre et un graveur éminent. Mais Abel ne peignait que sur verre et n'a mis probablement son nom derrière l'autel, que parce qu'il a exécuté quelques-unes des verrières les plus magistrales de cette église.

Les recherches et investigations auxquelles je me suis livré, sans y trouver un résultat satisfaisant, m'ont confirmé dans la pensée qu'aucun des deux artistes ne peut être l'auteur de ces tableaux et me font incliner, de plus en plus, à croire qu'ils sont l'œuvre d'Albert Durer ou que, du moins, ils remontent à son époque. La sculpture des stalles du chœur est tout à fait dans le goût du dessin des peintures, et quelques-unes des figures de ces stalles ressemblent aux statues de l'autel. On voit, du reste, à l'entrée des stalles, la date de 1493, époque à laquelle Durer était déjà célèbre comme peintre, sculpteur et graveur. Cette analogie me semble prouver que les travaux de sculpture et de peinture sont du même maître, puisqu'il est plus que probable qu'Abel Stymmer a exécuté les peintures sur verre et que Hagerich, artiste complétement inconnu, l'a aidé dans ce travail.

Mais qu'Albert Durer soit ce maître, je ne veux point l'affirmer, quelque forte que soit ma conviction à cet égard. Il est au moins certain que, particulièrement, la peinture de la partie extérieure du retable rentre dans la manière de Durer par l'invention, le dessin et tout ce qui peut caractériser un artiste; que sur un autre tableau de la partie intérieure on voit figurer parmi les ornements une *porte ouverte* que cet artiste, si mes souvenirs sont exacts, employait comme une marque parlante; qu'enfin la tradition, depuis plus de deux siècles, lui attribue ces remarquables curiosités de l'église d'Issenheim.

En tout cas ces peintures conservent leur. valeur intrinsèque, et j'éprouve une véritable jouissance chaque fois que je les contemple. Je ne puis oublier la joie vive que je ressentis en les voyant pour la première fois, et il m'est tellement agréable d'en raviver le souvenir que je me hasarde à donner ici une description des diverses parties de cet autel. Quelque imparfaite qu'elle puisse être, comme toutes les descriptions de ce genre, elle suffira tout au moins pour faire comprendre la beauté et la valeur d'une œuvre qui n'est ni connue ni appréciée selon son mérite.

L'église renferme différents tableaux de Martin Schoen qui, à première vue, me parurent d'autant plus remarquables que, sans me préoccuper de ce que pouvait contenir le chœur, je cherchais parmi ces tableaux des peintures d'Albert Durer. Mais bien que quelques-uns d'entre eux soient fort beaux, bien que le dessin et le coloris d'un Enfant Jésus m'aient paru remarquables et admirables pour une pareille époque, je ne leur accordai plus qu'une attention distraite une fois que le chœur fut ouvert et que j'eus contemplé le maître-autel. Au devant de ce maître-autel se trouvent deux doubles portes, l'une derrière l'autre, peintes des deux côtés, et contenant six tableaux, parce que le côté extérieur des volets ne renferme qu'un seul sujet. Des deux côtés de l'autel il existe encore deux volets à demeure, qui complètent cette petite galerie formée de huit tableaux, auxquels il faut ajouter encore les sculptures qui se trouvent derrière les volets, savoir : trois statues de grandeur naturelle, plusieurs autres en demi-grandeur et treize bustes. Les peintures qui décorent les volets rattachés par des charnières ont environ huit à neuf pieds de hauteur et à peu près autant de largeur; celles qui recouvrent la partie intérieure des volets mouvants ont la même hauteur et la moitié de la largeur.

PREMIER TABLEAU SUR LES VOLETS EXTÉRIEURS FERMÉS.

Le Christ mort sur la croix; au-dessous, à droite de la Vierge, Saint-Jean et Marie-Madeleine; à gauche Saint-Jean-Baptiste et l'agneau du sacrifice avec le calice et la bannière. Les figures sont de grandeur naturelle bien que mal proportionnées entre elles. La composition de ce tableau est originale, simple et pleine d'élévation; elle

respire une telle vigueur dans l'ensemble et dans toutes ses parties que l'on ne saurait la contempler sans une profonde émotion.

Le peintre a saisi le moment où le Christ, inclinant la tête, venait d'expirer. Cet instant suprême de la mort n'est pas seulement perceptible dans le corps du Christ, mais aussi et surtout dans l'effet que cette triste scène produit sur la mère et les amis qui y assistent. Le Christ a la tête complétement affaissée, ce qui pour le dessin devenait une difficulté mais aussi une beauté; car, à l'exception des bras qui sont un peu trop maigres, le tout est merveilleusement rendu, notamment l'expression des muscles et tendons. Les yeux fermés indiquent que la douleur les a éteints avant la mort; toute la figure a de la noblesse, même dans l'état spasmodique produit par des souffrances à nulle autre pareilles. La bouche et l'extrémité des doigts ont un caractère qui suffirait pour immortaliser le peintre quand bien même il ne serait resté aucun vestige des autres parties du tableau; dans les affres de la mort, l'agonisant a ouvert sa bouche flétrie pour chercher du soulagement, les derniers efforts de la nature vaincue provoquent des spasmes qui se font ressentir jusque dans l'extrémité des doigts. Il meurt et les doigts se contractent, la bouche entr'ouverte semble respirer lourdement et péniblement. Le dessin des autres parties du corps est correct; les jambes, toutefois, sont un peu trop épaisses et les pieds trop massifs, défaut dans lequel tombent facilement ceux qui étudient la nature sans choix et sans notions de l'art antique. Le coloris est remarquable et les plaies produites par la flagellation sont peintes avec une vérité poussée jusqu'à l'horreur, les unes encore saignantes, les autres à demi cicatrisées, quelques-unes seulement enflées; le bois de la croix imite à s'y méprendre le bois véritable. Au pied de la croix est agenouillée Marie-Madeleine se tordant les mains avec l'expression de la plus vive douleur. Sous le voile transparent qui cache la moitié de sa figure on voit ses yeux, rougis par les larmes, fixés d'un air hagard et désespéré sur le Christ. Par ses vêtements en désordre, mais bien drapés, par sa chevelure défaite et les mouvements accentués de ses bras, cette figure aurait un cachet remarquable si, comparée au reste de la composition, elle n'était trop petite. Du même côté, mais un peu plus loin de la croix, Marie et Jean forment le groupe le plus merveilleux que l'on puisse voir, comme dessin et comme expression. Il semble que l'un des assistants

ait poussé ce cri : « Il est mort ! » La mère aimante succombe devant la certitude de ce fait redouté depuis longtemps et tombe évanouie dans les bras de Saint-Jean. Elle s'affaisse d'une façon si soudaine, si inconsciente, si inanimée, que l'on croit la voir tomber réellement et que le disciple effaré semble avoir à peine assez de force pour la soutenir. Saint-Jean est uniquement occupé d'elle : cet incident nouveau détourne son attention du Maître chéri et répand sur sa figure une expression de terreur qui donne la mesure des impressions précédentes.

J'ai déjà vu bien des tableaux dans lesquels Saint-Jean soutient la Vierge évanouie. Dans ceux de Rubens et d'autres grands peintres il a toujours le regard tourné vers le Christ, mais il me semble plus naturel et plus conforme à la vérité que notre artiste ait pris texte d'un incident nouveau et subit pour faire oublier, au moins pendant un instant, la douleur précédemment ressentie. Je critiquerais volontiers le dessin de ses épaules et de ses bras, si mes regards n'étaient fascinés par la vue de la superbe figure qu'ils entourent et qui est si belle dans sa pâleur mortelle et si cette figure ne me masquait le défaut du vêtement de la Vierge, qui est maîtrement peint, mais dont la blancheur rejette dans la pénombre le groupe entier et la figure principale. A la gauche du tableau, Saint-Jean-Baptiste est debout, tenant d'une main un livre ouvert et de l'autre montrant le Christ; sous le bras tendu se trouve cette inscription : OPPORTET ILLUM CRESCERE ME AUTEM MINUI. Saint-Jean occupe à la gauche la place qu'occupent à la droite le disciple bien-aimé et la mère de Dieu ; l'agneau du sacrifice est au pied de la croix et fait face à Marie-Madeleine. Ces deux figures allégoriques ne sont certes pas superflues; elles traduisent d'une manière habile le mystère de la rédemption et maintiennent la composition dans un parfait équilibre. Les deux volets extérieurs sur lesquels est peint le crucifiement s'ouvrent précisément au point d'attache d'un des bras du Christ et laissent voir les peintures qui se trouvent sur le revers, à droite et à gauche, ainsi que les deux volets intérieurs.

PREMIER TABLEAU DU REVERS DES VOLETS EXTÉRIEURS, CÔTÉ DROIT.

L'Annonciation de Marie. — Au point de vue du goût de l'invention et du dessin, cette peinture est bien inférieure à la précédente. L'ange, dont toute la personne a un aspect très-matériel et dont la robe lourde et traînante n'exprime point le flottement aérien que le peintre a voulu rendre, étend son bras et sa main d'une façon assez insignifiante vers la Sainte Vierge qui, au lieu d'exprimer un étonnement empreint de pureté et d'innocence, reçoit la salutation en faisant une mine revêche où la terreur approche de la grimace. Les tons rouges du visage et des cheveux de l'ange, ceux des vêtements des deux figures ne produisent pas précisément une bonne impression, bien que le costume de la Vierge soit bien drapé. Ce tableau, du reste, est peint avec beaucoup de soin et de finesse, et si les figures pèchent par la vérité de l'expression, cette vérité est d'autant plus saillante dans l'architecture, dans quelques objets mobiliers, dans les livres et notamment dans un Nouveau Testament ouvert qui forme un véritable trompe-l'œil.

DEUXIÈME TABLEAU DU REVERS, CÔTÉ GAUCHE.

La Résurrection du Christ. — Le Christ s'élance, léger et rayonnant, de son sépulcre vers le ciel. Dans la splendeur de sa transfiguration, la partie supérieure du corps est noyée dans la lumière et n'est rendue visible que par les plus fins contours. Il est regrettable que ce rayonnement affecte trop la forme circulaire et que le dessin de la partie inférieure du corps, surtout des genoux, soit très-incorrect. Parmi les soldats renversés au pied du sépulcre, il en est deux placés sur le devant du tableau, qui sont admirablement dessinés et peints; par contre, on en voit un troisième placé à une certaine distance, qui est peint sans la moindre dégradation de teintes, en dépit de toutes les règles de la perspective aérienne. Comparé aux deux autres, il ressemble plutôt à un nain qu'à une figure rapetissée par l'éloignement. Si le peintre avait connu les lois du clair-obscur et s'il avait su opposer de plus grandes masses d'ombre à la lumière,

ce tableau produirait un effet beaucoup plus extraordinaire, puisque, même sans posséder cet avantage, il est déjà digne d'admiration par le caractère élevé de l'invention et de la composition.

TABLEAU EXTÉRIEUR SUR LES VOLETS FERMÉS DE L'INTÉRIEUR.

La Vierge Marie est assise avec l'enfant Jésus au milieu d'un paysage qui a un peu souffert, mais qui renferme encore de belles parties, et dont les points de vue sont bien choisis. La mère contemple son enfant avec l'expression du plus tendre amour : l'enfant est magistralement peint; sa chair est de la chair véritable; ses mouvements sont de la vie. On oublie volontiers ce qu'il y a de défectueux dans le dessin du cou et de l'épaule de la mère, en admirant ses vêtements drapés avec le meilleur goût, et en voyant par quel heureux artifice le peintre est parvenu, sans employer les reflets, à rendre la tête de l'enfant tellement brillante, qu'elle semble un corps lumineux qui communique ses rayons à tout ce qui l'entoure et donne une véritable transparence aux doigts de la mère. Au haut du tableau et dans le plus profond éloignement, on voit Dieu le Père environné de nuages et de toutes les légions célestes. Vis-à-vis, comme dans une vision surnaturelle, la Vierge aperçoit la gloire et les honneurs que lui réserve l'avenir. Dans une salle richement décorée, d'une très-belle architecture gothique, les anges chantent, en s'accompagnant d'instruments de toute sorte, des cantiques de louange en l'honneur de la Sainte Vierge, qui est vénérée et adorée sous différentes formes. Quelques beaux effets de lumière, quelques nobles figures d'anges et le caractère général de cette composition symbolique, dédommagent le spectateur de l'impression désagréable que lui cause la vue des joueurs de contrebasse aux ailes d'anges, affreusement dessinés et peints en rose. Le berceau et un baquet de linges mouillés, placés aux pieds de la Vierge, sont tout à fait nature, et le seraient davantage encore si la lumière et l'ombre étaient mieux distribuées et massées.

PREMIER TABLEAU AU REVERS DES VOLETS INTÉRIEURS, CÔTÉ GAUCHE.

La Tentation de Saint-Antoine.—Des légions de démons se précipitent de tous côtés sur le pauvre saint, étendu par terre, et le tiraillent en tous sens. L'imagination du peintre apparaît avec une étonnante vivacité dans l'invention des types les plus variés de démons, les uns grotesques, les autres d'une laideur repoussante. Quelques-uns d'entre eux, pour montrer les tourments qui affligent les mauvais esprits, sont complétement parsemés d'ampoules; d'autres, tout en tourmentant le saint homme, sont accablés de souffrances horribles. La tête du saint, peinte avec beaucoup de finesse, est un peu trop petite et sans expression. Ses cheveux et sa barbe. et surtout ses vêtements, sont traités avec talent. Dans le lointain, de vieilles constructions à demi écroulées, sur lesquelles s'agitent de nombreux démons, sont parfaitement appropriées à cette scène.

Toutes ces peintures sont très-bien conservées; mais celle-ci a encore une telle fraîcheur, ses couleurs ont un tel brillant, qu'elle semble sortie à peine des mains du peintre.

DEUXIÈME TABLEAU AU REVERS DES VOLETS INTÉRIEURS, CÔTÉ DROIT.

Saint-Antoine et Saint-Paul, ermites, dans la solitude.—Dans un site bien choisi et magistralement peint d'après nature, deux rochers couverts de mousse et dominant la scène laissent apercevoir dans l'intervalle qui les sépare la perspective lointaine; quelques arbres moussus, en partie dépouillés de leur feuillage et envahis par une végétation parasite. Dans cette profonde solitude, au bord d'une source, sont assis les deux vénérables vieillards, presque nus et couverts seulement de roseaux tressés. Leurs figures, sérieuses et calmes, portent l'empreinte de la grâce divine : leur entretien paraît rouler sur des sujets d'une grande gravité. Différentes plantes et fleurs peintes d'après nature environnent la source et indiquent, de même que les moindres détails du terrain, une nature fertilisée par l'eau. Ces vieillards sont peints avec beaucoup de finesse et de vérité, et cette observation s'applique même aux poils des bras; toutefois le dessin a des allures quelque peu gothiques. Le corbeau qui

apporte les pains est hideux, mais les cerfs qui paissent dans le lointain sont fort beaux. A mon avis, ce tableau est, après celui du *Crucifiement*, le plus remarquable, parce que le paysage est supérieurement peint et tout à fait dans le goût du Titien.

PREMIER VOLET FIXE, AU CÔTÉ DROIT DE L'AUTEL.

Le Martyre de Saint-Sébastien, de grandeur naturelle. — Le saint, transpercé de plusieurs flèches, est attaché à une colonne, dans un local fermé. Un ange, qu'on aperçoit dans le lointain, par une fenêtre ouverte, se hâte d'apporter la couronne du martyre. Tout le corps est peint avec beaucoup d'exactitude et de vérité; mais les cheveux, la barbe, ainsi que toute la tête, laissent beaucoup à désirer. Du reste, la figure n'a pas la moindre noblesse : on y reconnait aussi peu un saint qu'un mourant, mais plutôt la figure inexpressive, inintelligente d'un paysan rougeaud, qui probablement a servi de modèle à l'artiste. Un petit coin de paysage que l'on aperçoit à travers la fenêtre est parfaitement réussi.

DEUXIÈME VOLET FIXE, DU CÔTÉ GAUCHE DE L'AUTEL.

Saint-Antoine, *en costume d'évêque*, de grandeur naturelle. — Œuvre dessinée et peinte de main de maître, pleine de noblesse et d'expression. Le visage, la barbe, les mains et les vêtements, portent au plus haut degré l'empreinte de la vérité et du talent. Ce qui est particulièrement beau, c'est une fenêtre à la vitre cassée, à travers laquelle un démon étend sa griffe vers le saint homme. Tous les tableaux que j'ai décrits jusqu'ici sont marqués au coin du même genre de dessin et de peinture ; mais au point de vue le plus élevé de l'art, de l'invention, de la composition et de l'expression, le tableau du *Crucifiement* les dépasse de beaucoup. Bien des fois déjà cette observation m'a suggéré l'idée qu'Albert Durer est l'auteur de ce premier tableau, et que les autres sont l'œuvre d'un de ses élèves. Ce qui ajoute à cette supposition un degré de vraisemblance de plus, c'est la diversité des figures de Vierges, qui sont au nombre de trois dans les tableaux dont s'agit. Durer peignait admirable-

ment les Vierges : celle que nous voyons sur le premier tableau est entièrement conforme à l'idéal que le créateur de l'art allemand s'était formé de la Sainte Vierge. Celles qui se trouvent sur le second et le quatrième tableau diffèrent complétement de la première, et semblent avoir été peintes les deux d'après le même modèle, celui d'une femme très-blonde et médiocrement belle.

Les statues de l'intérieur de l'autel sont sculptées en bois et peintes d'après nature. Les statues de Saint-Antoine, assis, celles de Saint-Augustin et de Saint-Jérôme, debout, à côté de lui, sont de grandeur naturelle : leur exécution, celle des mains surtout, est délicate et magistrale. Saint-Antoine est accompagné de ses attributs ordinaires, les bergers et le porc. Une série de bustes représente le Sauveur avec ses disciples. Quelques-uns de ceux-ci ont un caractère de vérité et de vie qui approche de l'illusion. Tout l'ensemble est parachevé avec un soin et une précision tels, qu'en y comprenant les peintures dont fait partie une *Mise au tombeau* qui recouvre les petites statues, cet ensemble constitue une des galeries les plus remarquables et les plus rares du XVIe siècle.

Un éminent artiste a revu récemment les tableaux décrits dans la notice qui précède. Il a été frappé de nouveau de leur caractère étrange où se reconnaît un mélange d'art allemand et d'art italien, ce dernier très-accentué dans les paysages.

Devant les divergences des opinions qui se sont produites depuis tant d'années et dont aucune ne peut s'appuyer sur un document authentique, l'attribution de cette œuvre magistrale semble devoir rester, jusqu'à plus ample informé, une énigme insoluble.

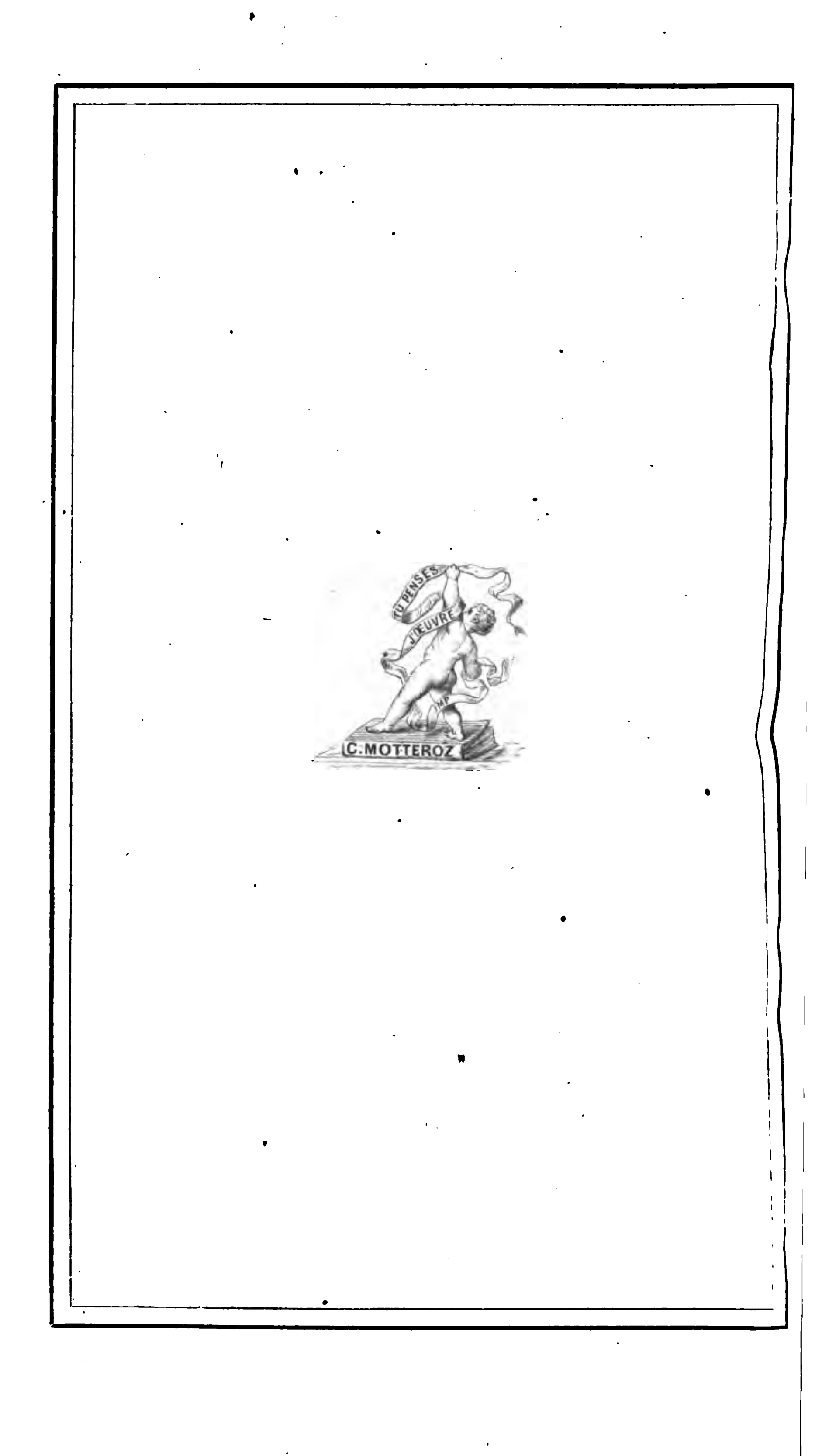
J'ai cherché à réunir dans cette brochure tout ce qui a été écrit au sujet des tableaux d'Issenheim; j'y joins les dessins des plus importants d'entre eux, afin d'offrir à des critiques plus experts que moi quelques jalons nouveaux pour élucider la question pendante.



TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typographie Motteroz, 31, rue du Dragon.


TU PENSES
J'ŒUVRE
C. MOTTEROZ



